Frz. Mayerhöfer

Diss. Erlangen

1908.

Ueber die

Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Franz Mayerhoefer

aus Nürnberg.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juli 1908.

Erlangen 1908.

Druck der Universitäts-Buchdruckerei von E. Th. Jacob.

53

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät zu Erlangen.

Referent: Herr Prof Dr. A. Roemer.
Dekan: Herr Prof. Dr. Hensel.

Meiner lieben Mutter.

Disposition und Uebersicht.

Seite

Einleitung: Aristarchs Methode ist dadurch mustergiltig, dass sie stets von Tatsachen ausgeht 1

Haupteil:

I. Stellungnahme zu einigen Problemen betreffend die Frage der Echtheit von Tragödienschlüssen.

a) Bestehen Gründe, welche die Echtheit des erhaltenen Ausgangs des „Agamemnon" in Frage stellen könnten? 2
b) Darf man den Schluss der „Sieben gegen Theben" für echt nehmen? 7
c) Dürfen wir den überlieferten Schluss des „Oedipus Tyrannos" als echt betrachten? 16
d) Darf man annehmen, dass Sophokles seine „Trachinierinnen" mit denselben Versen abschloss, welche uns heute als Ende dieses Dramas vorliegen? 21
e) Über den Ausgang der „Phönissen" 24

II. Feststellung der Tatsachen.

Die Schlüsse der erhaltenen Tragödien
a) bei Äschylus 27
b) bei Sophokles 32
c) bei Euripides 35
mit kurzen Bemerkungen zu den Schlüssen der einzelnen Tragödien und dem Verfahren der Dichter.
d) Vergleichung 42

III. Behandlung einiger Probleme über die Tragödienschlüsse im allgemeinen.

a) Muss der Chor das letzte Wort im Stücke haben? . 43
b) Darf man annehmen, dass die Tragiker ihren Dramen „Ideen" zu Grund gelegt haben? 45

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41542703_0073

Einleitung.

Aristarch, der die Grundsätze befolgt, *μηδὲν ἔξω τῶν φραζομένων* und *Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν*, ist auch heute noch das Muster strenger Wissenschaftlichkeit. Die moderne Philologie muss zwar häufig im einzelnen andere Wege einschlagen als die antike, da das Material und die Hilfsmittel, mit denen sie zu arbeiten hat, wesentlich verändert sind; denn die Alten verfügten im Vergleich zu dem, was uns heute vorliegt, über eine immense Menge von Originalwerken der griechischen Literatur, weshalb sie unzählige Fragen, deren Lösung für uns unmöglich oder doch nicht gewiss ist, auf Grund ihrer Quellen mit Sicherheit entscheiden konnten; ausserdem hatten sie den bedeutenden Vorteil, dass sie den Autoren zeitlich und örtlich bedeutend näher standen als die Modernen, wodurch sie ungleich leichtere Arbeit hatten. Aber trotz all dieser Unterschiede ist Aristarch dadurch vorbildlich, dass er sich durchweg auf die Tatsachen stützt, die sich aus dem zu untersuchenden Schriftsteller selbst ergeben. Dies ist deshalb zu betonen, weil die moderne Philologie die Bahnen der strengen Wissenschaft zu verlassen droht, wenn sie andere Wege einschlägt, wenn sie ohne Rücksicht auf die durch die Überlieferung sicher verbürgten Tatsachen Vermutungen aufstellt, die nur dem persönlichen Empfinden eines Gelehrten entspringen. Das Recht zur Aufstellung von Hypothesen an sich ist der Philologie durchaus nicht abzusprechen. Im Gegenteil! Darin ist häufig eine ihrer fruchtbarsten Aufgaben zu erblicken. Nur der eine Punkt ist hervorzuheben: So wenig ein Baumeister sein Haus in die Luft bauen kann, so wenig darf die Wissenschaft eine Vermutung aufstellen, welche sich nicht auf eine tatsächliche Grundlage stützt. Die Werke der antiken Poesie sind zwar sogut wie andere Kunstwerke ohne Geschmack und feines Gefühl nicht zu würdigen. Aber in kritischen Fragen müssen wir ohne Rücksicht auf unser Gefühl und auf persönliche Anschauungen und Vorurteile uns an das halten, was uns durch die Überlieferung verbürgt ist. Nur auf dieser Basis können wir Vermutungen aufbauen, die einen wissenschaftlichen Charakter tragen. Feststellung der Tatsachen, unerbittliches Verhör derselben und nur auf Grund der Tatsachen Aufstellung von Vermutungen — dies sei daher das Leitmotiv der folgenden Betrachtungen.

Da die Echtheit der heute vorliegenden Fassung der Schlüsse nicht bei allen überlieferten griechischen Tragödien anerkannt ist, handelt es sich vor allem darum, eine sichere Basis herzustellen. Es soll daher zuerst über die Schlüsse gesprochen werden, deren Echheit angezweifelt wird.

I. Stellungnahme zu einigen Problemen betreffend die Frage der Echtheit von Tragödienschlüssen.

Bestehen Gründe, welche die Echtheit des erhaltenen Ausgangs des „Agamemnon" in Frage stellen könnten?

Gegen Kirchhoffs Aufstellung[1]).

Kirchhoff macht (l. c. . . . S. 1048) die sehr treffende Bemerkung „dass Äschylus die Ausgänge seiner Dramen nicht nach einem gewohnheitsmässigen Schema, sondern mit völliger Freiheit nach den jedesmaligen Erfordernissen gestaltet hat, wie sie sich aus der Natur der Situation mit Notwendigkeit ergaben, die von ihm in jedem einzelnen Fall den Abschluss der Handlung zu bilden bestimmt war." Durch diesen Satz widerlegt er selbst das Argument, das er beibringt um die Unechtheit des uns heute vorliegenden Schlusses des „Agamemnon" zu beweisen. Er behauptet nämlich, der überlieferte Schluss lasse uns in völliger Unklarheit darüber, in welcher Weise sich der Dichter die stumme Handlung gedacht habe, welche den Ausgang des Dialogs notwendig begleiten müsse[2]), und erklärt, diese Tatsache stehe im Gegensatz zu der einfachen und natürlichen Praxis, welche vor allem Äschylus, aber auch die übrigen dramatischen Dichter des fünften Jahrhunderts ausnahmslos bei der Gestaltung der Ausgänge ihrer Stücke zu befolgen pflegten.

Dagegen ist folgendes zu bemerken:

Abzusehen ist von vornherein von den übrigen Dramatikern, da es besonders auch bei der Betrachtung der Schlüsse geboten ist, *Αἰσχύλον ἐξ Αἰσχύλου σαφηνίζειν*. Nehmen wir nun aber an, es stünden wirklich alle andern erhaltenen Tragödien des Äschylus gegen diese einzige, so würde auch das noch kein zwingender Beweis gegen die Echtheit dieses Ausgangs sein, da man sich, wie Kirchhoff zugibt, davor hüten muss bei der Erklärung der Schlüsse des Äschylus schablonenmässig zu verfahren. Wir haben demnach gemäss den oben zitierten

1) Sitzungsberichte der Berliner Akad. d. Wissensch. 1894, S. 1039 ff.

2 Diesen Begriff selbst erklärt Kirchhoff nicht näher; er meint aber offenbar die Art und Weise, wie die Personen des Stückes und des Chors abziehen.

Worten Kirchhoffs keine Veranlassung die Echtheit des überlieferten Ausgangs des „Agamemnon“ in Frage zu stellen, wenn sich zeigt, dass er den natürlichen Erfordnissen der Situation entspricht.

Und der Dichter hatte in der Tat seine guten Gründe, warum er bei der Gestaltung dieses Tragödienschlusses so verfuhr. Versuchen wir uns in die Lage hineinzudenken, in der er sich bei der Abfassung befand!

Wenn er gemäss der Regel, welche Kirchhoff bei allen dramatischen Dichtern des fünften Jahrhunderts als vorhanden annimmt, die „stumme Handlung“, welche das Ende des Dialogs begleiten musste, andeuten wollte, wie konnte er da verfahren? Er konnte diese Andeutung in Worten des Chors zu Ägisth geben. In diesem Fall musste er ihn sprechen lassen: Herr, ich geleite dich nach Hause, oder etwas Ähnliches. Würde dies aber den „Erfordernissen der Situation“ entsprechen? Nach dem Vorausgehenden wäre so etwas ganz ausgeschlossen; denn hätte der Chor das letzte Wort, so könnte nur eine Schmähung gegen Ägisth oder eine Schimpfrede den Abschluss bilden. Oder konnte der Dichter durch Schlussworte, welche Ägisth zum Chor spricht, die stumme Aktion andeuten? Er hätte ihn ungefähr so sprechen lassen müssen: Mach dass du nach Haus kommst, ich lasse dich sonst mit Gewalt verjagen. Als Ausgang einer Tragödie wäre das nichts weniger als geschmackvoll. Ausserdem gibt es nur eine Möglichkeit: Er hätte den Hinweis auf die stumme Handlung in Worten Ägisths zu Klytämestra oder umgekehrt geben können. In diesem Fall hätte er die eine Person zu der andern etwa folgendermassen sprechen lassen können: Komm, gehen wir nach Hause, diese Streiterei führt doch zu keinem Ziel. Gegen diese Fassung wäre an sich nichts einzuwenden, aber die Bedenken Kirchhoffs wären damit jedenfalls nicht beseitigt, weil wir darüber, wie wir uns das Abziehen des Chors zu denken haben, im Unklaren gelassen würden [1]). Der Dichter hätte also, wenn er die Forderung Kirchhoffs hätte erfüllen wollen, einen der beiden zuerst genannten Wege einschlagen müssen. Dass der ästhetische Wert des Stückes darunter schwer gelitten hätte, ist oben bemerkt worden. Erwägen wir andererseits, ob die Fassung, welche Äschylus angewendet hat, nicht den Vorzug vor diesen Möglichkeiten verdient! Stellen wir uns vor, Ägisth ist in höchster Erregung und ratlos, wie er gegen den widerspenstigen Chor vorgehen soll. Da veranlasst ihn Klytämestra der fruchtlosen und unwürdigen Zänkerei zu entsagen, indem sie ihn auf die tatsächliche Macht, die sie in Händen haben, aufmerksam macht. Ägisth folgt ihrem Rat und sie verlassen die Bühne, während der Chor

1) cf. Kirchhoff a. a. O. Seite 1042, wo er schreibt: „ . . . was wird aus dem Chor?“

mit stummem Groll von dannen zieht. Ist das nicht ein äusserst wirksamer Abschluss? Wie wäre im Vergleich dazu der Eindruck, wenn Ägisth den Chor forjagte? Oder wenn dieser seinerseits schimpfend abzöge? Oder wenn Klytämestra den Ägisth ohne weiteres veranlasste, mit ihr fortzugehen? Ist es nicht viel besser, sie erinnert ihn, nachdem er sich von blinder Leidenschaft hingerissen in Eifer geredet hat, daran, dass die ganze Szene seiner Stellung und Macht unwürdig ist, worauf sich beide entfernen. Denn dadurch, dass Klytämestra einige beruhigende Worte an ihren Gatten richtet, wird die in der vorhergehenden Szene herrschende Leidenschaft etwas gemildert und ein besserer Abschluss ermöglicht. Aus dieser Darlegung ergibt sich, dass der von Äschylus gebotene Ausgang durchaus den Erfordernissen der Situation entspricht, was bei einem Schluss im Sinne Kirchhoffs nicht der Fall gewesen wäre.

Wichtiger ist für die Widerlegung der Kirchhoffschen Annahme das Folgende: Der Dichter lässt uns über die stumme Aktion gar nicht im unklaren; so braucht er doch nicht ausdrücklich zu sagen, dass sich die Personen entfernen und wohin sie sich begeben: Das Herrscherpaar befindet sich infolge der Unbotmässigkeit seiner Untertanen in bedrängter Lage; da veranlasst Klytämestra ihren Gatten das Gezänke aufzugeben und erinnert ihn an ihre tatsächliche Macht, indem sie sagt: *θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων καλῶς*. Kann es da noch zweifelhaft sein, wohin sie sich begeben? Wenn sie gegenwärtig in Bedrängnis sind, aber einen Ort wissen, wo sie unbeschränkte Herrschaft ausüben, werden sie nicht zögern, sondern diesen aufsuchen. Wie man sich das Abtreten des Chors zu denken hat, ob er vor den handelnden Personen oder gleichzeitig mit ihnen den Spielplatz verlässt, wäre an sich gleichgiltig; doch ist mit absoluter Sicherheit aus den Worten des Dichters zu schliessen, wie er sich die Sache gedacht hat. Ich will nun zwar an Äschylus keine grammatischen Studien machen, aber soviel ist doch ohne weiteres einleuchtend, dass Klytämestra, gesetzt der Chor wäre schon abgezogen[1]), zu Ägisth nicht „kümmere dich nicht darum", sondern „du hättest dich nicht darum kümmern sollen" gesagt hätte. Auch andere Gründe sprechen dagegen, dass der Chor zuerst abzieht. Man stelle sich das Bühnenbild vor: Der Chor entfernt sich, Klytämestra und Ägisth stehen stumm da und schauen ihm nach, bis er ausser Hörweite ist; dann spricht Klytämestra zu ihrem Gatten noch ganze zwei Verse, nach denen auch sie abgehen. Das würde kein wirkungsvolles Bild. Es entspricht im Gegenteil durchaus

1) Die von Kirchhoff S. 1042 ausgemalte Szene, dass Ägisth dem Chor nacheilen will um allein mit den 12 Choreuten die Streiterei wieder aufzunehmen, erscheint so unwahrscheinlich, dass ein Eingehen darauf verlorene Mühe ist.

dem ἦθος der Klytämestra, dass sie die letzten Verse in Gegenwart des Chores spricht: Sie will damit nicht nur die Leidenschaft Ägisths mildern, sondern auch dem unbotmässigen Chor eine Rüge erteilen. Das Letztere tut sie aber mit aristokratischem Stolz, indem sie es unter ihrer Würde findet mit den Leuten aus dem Volk, die sich so ungehorsam zeigen, sich überhaupt in ein Gespräch einzulassen; sie tadelt vielmehr indirekt die Überhebung des Chors, indem sie Ägisth darauf aufmerksam macht, dass eine solche Unterredung mit seiner Würde als Landesfürst nicht vereinbar ist.

Der von Kirchhoff erhobene Einwand, es bleibe unklar, wie sich der Dichter die den Schluss begleitende stumme Handlung gedacht habe, fällt also in sich zusammen. Äschylus hatte, wie oben dargelegt wurde, seine guten Gründe, warum er gerade diese Gestaltung des Schlusses wählte. Was jedoch die Hauptsache ist: Der Dichter weicht in diesem Fall nicht einmal von einer sonstigen Gewohnheit ab; denn wenn Kirchhoff (S. 1043) sagt, die Tatsache, dass der überlieferte Schluss des „Agamemnon“ uns in voller Unklarheit darüber lässt, in welcher Weise sich der Dichter die stumme Handlung denkt, welche den Ausgang des Dialogs begleiten musste, steht in schreiendem Widerspruch zu der Praxis, welche Äschylus ausnahmslos bei der Gestaltung der Ausgänge seiner Stücke zu befolgen pflegte, so geht er bei seiner Beweisführung von einer falschen Tatsache aus: Die von ihm aufgestellte Regel besteht gar nicht. Die „Choephoren“ und der „Prometheus“ widersprechen derselben. Was nun den Schluss der „Choephoren“ betrifft, der zu Kirchhoffs Aufstellung nicht passen will, so hilft er sich auf einfache Weise; er schreibt nämlich (S. 1043): „Ob wir ihn (den Chor) während oder unmittelbar nach derselben (der letzten Äusserung) uns abziehend zu denken haben, ist durch ihren Inhalt nicht angedeutet, aber auch gleichgiltig.“ Auch im „Prometheus“ wird die stumme Handlung, die den Ausgang des Stückes begleitet, nicht angedeutet. Kirchhoff stellt zwar die Szene, die er sich konstruiert, als sicheres Ergebnis hin, wenn er (S. 1048) schreibt: „Was während dieser allerletzten Äusserung desselben (des Prometheus) oder unmittelbar nach derselben geschehen soll, darüber lassen die im Vorhergehenden enthaltenen Andeutungen auch nicht den mindesten Zweifel.“ In Wirklichkeit aber findet sich über diesen Vorgang selbst durchaus keine sichere Andeutung: Ob der Chor mit Prometheus in die Unterwelt geschleudert wird oder nicht, wagt nicht einmal Kirchhoff zu entscheiden.

Der Tatbestand der heute vorliegenden Äschyleischen Schlüsse widerlegt also die Kirchhoffsche Hypothese: 2 Ausgänge widersprechen (Choephoren, Prometheus)
einer ist als unecht auszuscheiden (Septem)
drei sind derselben entsprechend (Hiketiden, Perser, Eumeniden).

Demnach ist der ganze Beweis Kirchhoffs wertlos, nachdem die Voraussetzung, auf der er fusst, falsch[1]) ist: Jedes weitere Wort wäre überflüssig. Wenn ich trotzdem länger dabei verweilte, so geschah dies deshalb, weil ich zeigen wollte, dass nicht Zufall oder Laune eines Fälschers, sondern bewusste Kunst des Dichters den erhaltenen Schluss des „Agamemnon" geschaffen hat. Und in der Tat erfüllt der Ausgang dieses Dramas alle Erfordernisse eines guten Abschlusses und scheint abgesehen von der verstümmelten Ueberlieferung der letzten zwei Verse unverdorben. Klytämestra fasst in den Schlussworten das Ergebnis des ganzen Dramas zusammen, indem sie sich in folgendem Sinn äussert: „Wir haben die Macht in Händen und können sie nach Belieben gebrauchen." Nachdem Agamemnon der tückischen Hinterlist seiner Mörder erlag, ist erreicht, was Klytämestra in den letzten Worten des Dramas ausspricht. Man kann auch sonst häufig die Beobachtung machen, dass die griechischen Tragiker am Schluss der Dramen um einen abschliessenden Gedanken zu gewinnen, mehr oder weniger deutlich auf das Ergebnis der Handlung hinweisen. Ausserdem ist zu beachten, dass der Schluss in einem hoffnungsvollen Ton gehalten ist, was einem von den attischen Rednern verwendeten Verfahren entspricht[2]). Kurz der erhaltene Schluss des „Agamemnon" ist nach Inhalt und Form nicht zu beanstanden und der Äschyleischen Muse angemessen. Betrachten wir nun den von Kirchhoff konstruierten Schluss und fragen wir uns, welcher Fassung der Dichter nach unserer Meinung den Vorzug gegeben hätte.

Kirchhoff vermisst nach dem heute vorliegenden Schluss eine Eröffnung darüber, welchen Eindruck Klytämestras Ansichten auf Ägisth machten und in welcher Weise sich nach der Absicht des Dichters der Abgang beider zu gestalten hatte. Als Abschluss nimmt er Anapäste an, die den Abzug des Chors einleiteten und in denen der Chorführer im Namen seiner Genossen etwa erklärte, dass sie dem unerforschlichen Willen der Götter sich beugten und jeden weiteren Widerstand aufgäben.

Musste sich da der Dichter nicht sagen, dass es einen greulichen Abfall gegen das Vorausgehende bilden würde, wenn der Chor, der eben in der stärksten Erregung war, sich plötzlich beruhigt unter die Herrschaft des Ägisth beugte und seinen früheren Herren vergässe? Wäre das nicht ein offenkundiger Widerspruch im ἦθος? Man darf zwar an die Tatkraft und Charakterfestigkeit der Leute aus dem Volk, die den Chor bilden, keine zu hohen Anforderungen stellen, aber dieser Umschlag

---

1) Kirchhoff behauptet mit voller Bestimmtheit (S. 1043), Äschylus (und die übrigen Dramatiker des fünften Jahrhunderts) hätten seine Regel „ausnahmslos" befolgt

2) Blass, attische Beredsamkeit III² 217.

wäre doch zu unvermittelt. Musste der Dichter nicht fürchten, dass die bei der Katastrophe im Zuschauer hervorgerufene Illusion einer starken Ernüchterung Platz machen müsste und durch eine solche Gestaltung geradezu gewaltsam unterdrückt würde? Man denke sich die Wirkung auf der Bühne: Der Chor, der über die Ermordung seines geliebten Herrschers in höchster Entrüstung ist, ändert plötzlich ohne sichtbaren Grund seine Stimmung und ergibt sich in sein Schicksal, indem er Ägisth anerkennt. Es fehlt nur noch, dass er sänge: Heil unserm neuen König! Dann wäre es ein wirkungsvoller Schluss — für eine Hilarotragödie.

Das Motiv, das Kirchhoff bei der Konstruktion dieses Ausgangs leitete, war die Erkenntnis, dass es unmöglich ist ein Drama mit einer ungelösten Verwickelung schliessen zu lassen; doch darf man den Zwist zwischen Ägisth und dem Chor nicht im Sinn einer tragischen Verwickelung fassen. Es wäre doch unnötig und der tragischen Muse überhaupt unwürdig dieses Gezänke durchzuführen, bis der eine Teil unterliegt und der Streit gelöst ist. Kirchhoff übersieht ausserdem die Aufgabe, welche der Dichter diesem Wortgefecht in der trilogischen Komposition zugeteilt hat. Es soll die Brücke zwischen diesem und dem nächsten Stück bilden. Durch eine Beilegung des Streites würde jedoch die Verbindung beseitigt.

Wir können aus all diesen Gründen getrost annehmen, dass der heute vorliegende Schluss des „Agamemnon“ von Äschylus herrührt, da die dagegen vorgebrachten Bedenken unbegründet sind und dieser Ausgang andrerseits der Äschyleischen Technik vollständig entspricht.

Dürfen wir den Schluss der „Sieben gegen Theben“ für echt nehmen?

Gegen die Echtheit dieses Tragödienschlusses sind schon längst von verschiedener Seite schwere Bedenken laut geworden. Da Röhlecke in einer Berliner Dissertation[1]) vom Jahre 1882 die landläufigen Gründe anführt, welche dafür sprechen, dass der Schluss der Septem nicht in der Gestalt, in der uns heute vorliegt, aus der Hand des Dichters hervorgegangen ist, soll im Anschluss an diese Schrift zu der vorliegenden Frage Stellung genommen werden. Die bei Röhlecke hervortretenden Momente sind im wesentlichen folgende:

1. Hat er den Widerspruch genügend hervorgehoben, welcher darin besteht, dass einerseits im eigentlichen Drama zwischen Eteokles und Polyneikes kein Unterschied gemacht wird, wenn die Rede auf die Bestattung kommt, dass aber andrerseits in der Schlussszene die Beisetzung des Polyneikes in Zweifel gezogen wird. Man kann aus den von Röhlecke angeführten Be-

1) Septem adversus Thebas et Prometheum esse fabulas post Aeschylum correctas.

legstellen (803 f., 898, 931 f. bei Wecklein, denen eventuell noch 993 f. beizufügen wäre) entnehmen, dass es die Absicht des Dichters war bei der Bestattung der beiden Brüder einen Unterschied nicht zu machen. Denn wäre es wirklich in der Intention des Dichters gelegen gewesen am Schluss des Stückes gegen die Beisetzung des Polyneikes Bedenken aufkommen zu lassen, so hätte er es doch sicher vermieden die Beiden im Vorausgehenden in dieser Frage wiederholt auf eine Stufe zu stellen. Ich wenigstens vermag keinen Grund ausfindig zu machen, der Äschylus hätte veranlassen können diesen Widerspruch in Kauf zu nehmen.

2. Hat Röhlecke die Bedenken gegen die Echtheit der Schlussszene der „Septem", welche sich aus der Verwendung von drei Schauspielern ergeben, entsprechend hervorgehoben.

3. Sucht er nachzuweisen, dass der erhaltene Ausgang der Septem des Äschyleischen Kunstgenies unwürdig sei. Dieser Teil seiner Beweisführung ist deshalb der schwächste, weil das ästhetische Gefühl bei der Beurteilung der Frage der Echtheit einen gar unsicheren Massstab bildet. Röhlecke stellt zwar die anderen Tragödien des Äschylus vergleichsweise daneben, einen positiven Beweis seiner Behauptung vermag er jedoch nicht zu erbringen, da das ästhetische Gefühl immer etwas Subjektives ist. Die Schlusspartie der „Perser" mit derjenigen der „Septem" auf eine Stufe zu stellen ist nicht berechtigt; denn die reine Äusserlichkeit, dass in beiden Dramen die Schlussszenen Klagen enthalten, bietet keinen genügenden Grund dafür. Dagegen hat Röhlecke das Argument, das das wichtigste ist und die Unechtheit des Schlusses der „Septem" schlagend beweist, nicht genug betont[1]). Die Schlussszene der „Septem" schliesst das Drama nicht ab, sondern enthält eine neue tragische Verwickelung. Ein solches Verfahren widerspricht ganz besonders dem Kunstgebrauch des Äschylus beim Schluss einer Trilogie (aber auch dem Wesen der Tragödie überhaupt, welche ein *ὅλον* fordert). Die Richtigkeit dieser Behauptung möge ein Excurs über den Begriff der Äschyleischen Trilogie erhärten. Vorauszuschicken ist noch, dass wir absolut sicher wissen, dass Äschylus die „Septem" als Schlussstück einer Trilogie gedichtet hat, nachdem durch J. Franz im Mediceus die Didaskalie entdeckt worden ist (Ol. 78,1 = 467 *ἐπὶ Θεαγενίδου ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας, Σφιγὶ σατυρικῇ.*) Wir sehen daraus, dass es sich hier um eine thebanische Trilogie handelt, in der das Drama „Septem" den Schluss bildete.

Die einer Trilogie[2]) angehörigen Dramen des Äschylus bilden in doppelter Hinsicht ein *ὅλον*:

---

1) Wenigstens scheint die Wendung equidem putaverim tale quid abhorrere prorsus ab arte dramatica (S. 23) darauf zu deuten, dass er diesem Argument nur subjektiven Wert beilegt.

2) Vergl. E. Rohde Psyche 4. Aufl. Bd. II p. 226.

1. jede einzelne Tragödie, indem sie eine Handlung mit Anfang, Mitte und Ende darstellt;

2. jede Trilogie, wobei jede dieser drei Stufen durch eine ganze Tragödie gebildet wird.

In gleicher Weise besteht der Causalnexus nicht nur zwischen den einzelnen Teilen des Dramas, sondern auch zwischen den ganzen Stücken der Trilogie. So dreht sich beispielsweise die Handlung der „Hiketiden“ um die Frage: Werden die Danaos-Töchter bei Pelasgos Aufnahme und Rettung finden? Der Verlauf des Dramas zeigt, dass Pelasgos ihnen nicht nur Schutz verspricht, sondern auch sein Versprechen hält. Damit ist das Stück zu Ende, die Handlung abgeschlossen. Gleichzeitig ist aber das Drama die Voraussetzung für das nächste Stück der Trilogie: Der Umstand, dass Pelasgos den Danaos-Töchtern unbedingten Schutz versprochen hat, veranlasst die Söhne des Ägyptos zum Krieg gegen Argos, wodurch die weiteren Ereignisse angebahnt werden. Die Verbindung zwischen beiden Stücken wird durch die Drohung des Herolds hergestellt und das Massenpublikum auf den zwischen beiden Dramen bestehenden logischen Zusammenhang aufmerksam gemacht. Ein ähnliches Verfahren beobachtet Äschylus, soweit wir auf Grund der uns heute vorliegenden Tatsachen urteilen können, in allen Tragödien, welche Anfangs- oder Mittelstücke einer Trilogie sind. Er stellt in der Schlussszene die Verbindung mit dem nächsten Stück her ohne dadurch die Einheit des Dramas selbst zu beeinträchtigen; denn wenn er auch eine neue Verwickelung andeutet, so bringt er doch keine solche in das Stück, wie wir aus den Schlüssen der erhaltenen Äschyleischen Tragödien schliessen können. Die neue Verwickelung tritt erst in dem Drama ein, dessen Handlung sie veranlasst. Diese Verbindung wird hergestellt:

Im „Prometheus“ durch die Prophezeiung des Hermes (1052—61 Wecklein).

Im „Agamemnon“ durch die Hoffnung des Chors auf Erscheinen des Orest (Agam. 1667).

In den „Choephoren“ durch den am Schluss beginnenden Wahnsinn des Orest.

Die erwähnten Hinweisungen auf die Zukunft sind noch keine Verwickelungen. In den „Hiketiden“ droht der Herold mit Krieg; die Verwickelung selbst tritt aber erst im nächsten Stück ein, in dem diese Drohung ausgeführt wird. Ähnlich verhält es sich im „Prometheus“ mit der Prophezeiung des Hermes und im „Agamemnon“ mit der Hoffnung des Chors auf das Erscheinen des Orest. Der Wahnsinnsanfall des Orest in den „Choephoren“ ist auch noch keine Verwickelung. Diese kommt erst im nächsten Stück durch das Eingreifen der Athene zustande; denn die Handlung der „Eumeniden“ dreht sich um die Frage: Wer wird in dem Streit betreffend die Berechtigung des

Orest zum Muttermord als Sieger hervorgehen, Athene oder die Erinyen? Es ist das eine ganz andere Handlung als diejenige des vorhergehenden Stückes: Dort ist Athene überhaupt nicht aufgetreten. Die Brücke zwischen beiden Dramen wird aber durch den Wahnsinnsanfall des Orest am Schluss der „Choephoren" gebildet. Dadurch wird der innere Zusammenhang der Tragödien anschaulich gemacht; denn der Zuschauer muss sich sagen, dass der Wahnsinn des Orest irgend welche Folgen haben wird. Diese kommen dann im nächsten Drama zur Darstellung. Nachdem uns hier die drei zusammengehörigen Dramen vorliegen, sind wir in der glücklichen Lage uns von der trilogischen Technik des Äschylus eine genaue Vorstellung zu machen. Die einzelnen Dramen sind vollständige und einheitliche Stücke; sie stehen jedoch unter sich in enger Beziehung. Sie sind nicht bloss durch die zeitliche Aufeinanderfolge der dargestellten mythologischen Ereignisse verknüpft, sondern durch den Kausalnexus und verhalten sich zu einander wie Ursache und Wirkung, insbesondere wie Verschuldung und Sühne: Agamemnon hat sich nach Äschylus dadurch mit Schuld belastet, dass so viele Griechen um seinetwillen das Leben verloren. Klytämestra vollzieht als Werkzeug in der Hand der Götter die Strafe. Ihre Tat ist jedoch frei[1]) und sie belädt sich ihrerseits mit schwerer Schuld[2]). Damit schliesst der „Agamemnon". Wie sich die durch die göttliche Gerechtigkeit gebotene Rache an Klytämestra vollzieht, zeigen die „Choephoren". Indem Orest Sühne für die Ermordung Agamemnons bringt, begeht er selbst ein Verbrechen. Dies der Inhalt der „Choephoren". Seine Schuld wird jedoch, wie der Dichter in den „Eumeniden" zeigt, nicht wieder mit Blut abgewaschen, sondern die Begnadigung durch Eingreifen der Göttin Athene bringt die Verschuldung zum Abschluss und führt eine dauernde Entsühnung herbei. Die sich fortpflanzende Geschlechterschuld wird hier durch göttliche Gnade unschädlich gemacht und damit die Trilogie abgeschlossen.

Auf Grund der Einsicht in die trilogische Kompositionsweise des Äschylus, die wir aus den erhaltenen drei zusammengehörigen Dramen schöpfen, können wir uns auch von der durch die Entdeckung von Franz bekannt gewordenen Trilogie: „Laios", „Ödipus", „Septem" eine genaue Vorstellung machen: Laios begeht eine Urschuld, indem er den göttlichen Befehl, der ihn zu Kinderlosigkeit verpflichtet, übertritt. Er erleidet dafür die Strafe durch seinen eigenen Sohn, der sich durch diese Tat mit Schuld befleckt. Im nächsten Stück wird letztere gesühnt, indem Ödipus zur vollen Erkenntnis seiner grausigen Tat sowie der sich

1) Über den für menschliche Erkenntnis unlösbaren Widerspruch von Willensfreiheit und Causalitätsgesetz, von Verantwortlichkeit und Determinismus hat sich der fromme Dichter keine Gedanken gemacht, was von künstlerischem Standpunkt aus nur zu billigen ist.

2) Ag. 1506 ff. macht der Dichter darauf aufmerksam.

daraus ergebenden Folgen gelangt und von der Gewalt des Unglücks zerschmettert wird. Auch seine eigenen Söhne verfehlen sich gegen ihn oder erweisen ihm doch nicht das gebührende Mitleid. Deshalb spricht er einen Fluch über sie aus. Wie nun derselbe in Erfüllung geht, wird im Schlussstück dargestellt. Nachdem die letzten männlichen Glieder des Hauses des Laios aus dem Leben geschieden sind, hat die Sage einen Abschluss gefunden, die Urschuld, die sich von Generation zu Generation fortpflanzte, ist endgültig gesühnt.

Diese drei Dramen stehen also ebenso, wie diejenigen der erhaltenen Trilogie unter sich im Verhältnis von Ursache und Wirkung: Die einzelnen Stücke sind durch die sich fortpflanzende Schuld, welche Sühne heischt, verbunden; (das Anfangs- und Mittelstück ist durch die Schuld des Ödipus, das Mittel- und Schlussstück durch diejenige der Söhne des Ödipus verknüpft).

Eine Folge dieser uns aus dem heute Vorliegenden deutlich erkennbaren trilogischen Kompositionsweise ist, dass Äschylus in den Dramen, welche an erster oder zweiter Stelle einer Trilogie stehen, über das Drama hinausgreift ohne die Einheit zu gefährden. So kommt es, dass die Schlussteile der in trilogischem Zusammenhang stehenden Tragödien eine doppelte Funktion haben: Diejenigen der Anfangs- und Mittelstücke haben die Aufgabe das Drama selbst zu schliessen und die Verbindung mit dem folgenden Stück herzustellen; diejenigen der Schlussdramen beschliessen nicht nur das Stück selbst, sondern auch die ganze Trilogie. Diese Verschiedenheit der Funktion bringt einen bedeutenden Unterschied des Inhalts mit sich. Darum könnte z. B. der Schluss des „Prometheus“ niemals dazu benützt werden eine Trilogie zu beschliessen; auch als Ausgang einer Einzeltragödie wäre er unstatthaft; denn der Zuschauer wäre davon nicht befriedigt. Er sagte sich, dass der ungebrochene Groll des Prometheus irgendwelche Folgen haben und irgendwie gelöst werden müsse. Erhielte er darauf im Drama keine Antwort, so verliesse er das Theater mit einem Gefühl der Unlust, da unbefriedigte Wissbegier ihn beunruhigte. Im trilogischen Zusammenhang hat jedoch der Schluss des „Prometheus“ seine Berechtigung und ist durch das Wesen dieser Kompositionsart erklärt. Die Handlung des Stückes selbst ist damit beendigt, dass der unbotmässige Titan in die Unterwelt versetzt wird. Der Konflikt ist äusserlich gelöst; innerlich aber glimmt der Funke unter der Asche weiter. Dadurch dass der Trotz des Titanen unvermindert fortbesteht, wird die Möglichkeit einer folgenden Verwickelung gewahrt und angedeutet. Der Zuschauer wirft sich unwillkürlich die Frage auf: Wozu wird dieser Trotz noch führen, wie wird das enden? Durch eine solche Erwägung wird aber in den Gedanken des Theaterpublikums die Verbindung zwischen den einzelnen Stücken der Trilogie hergestellt. (Am Schluss der „Choephoren“ legt Äschylus

deshalb dem Chor eine ähnliche Äusserung in den Mund.) Dadurch, dass im dritten Stück der Trotz des Prometheus gebrochen wird, wird das Eingangsdrama innerlich erst mit dem Schluss der ganzen Trilogie abgeschlossen. Indem der grollende Titan versöhnt wird, wird die Trilogie zu einem ὅλον (Poetik des Aristoteles 1450 b 30 f.); denn durch den Schluss ist ein Zustand hergestellt, auf den nach den Gesetzen der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit nichts weiter zu folgen braucht. Analog verhält es sich in der sogenannten „Orestie“: Die Verwickelung des Ganzen wird innerlich dadurch gelöst, dass der Urschuld eine definitive Sühne gegenübertritt. Durch die Aufgabe, welche der Schluss der „Eumeniden“ im Aufbau der Trilogie zu erfüllen hat, erklärt es sich, warum er in so ruhigem, jede weitere Verwickelung ausschliessenden Ton gehalten ist.

Man muss also, wie aus dem Gesagten hervorgeht, bei der Betrachtung der Schlüsse des Äschylus in erster Linie auf die Stellung achten, welche das Stück selbst im trilogischen Zusammenhang einnimmt.

Doch nach diesem Excurs zurück zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung!

Wir haben gesehen, dass Äschylus auch in denjenigen Stücken, welche infolge des trilogischen Zusammenhangs ein Hinausgreifen über den Schluss der eigentlichen Handlung erfordern, das Gesetz des ἓν καὶ ὅλον durchweg beobachtet und nicht eine neue Verwickelung in das Drama einführt, dass jedoch die Schlussdramen noch viel mehr in sich geschlossen sind, weil sie das Ende der Trilogie bilden.

Nur der Septemschluss in der heute vorliegenden Fassung steht in schroffstem Widerspruch zu dem sonst von Äschylus eingehaltenen Verfahren: Durch das Auftreten des Herolds wird ein neuer Konflikt angedeutet, durch das Eingreifen Antigones wird er verwirklicht. Letzteres ist mit der Äschyleischen Technik unvereinbar.

Ein sehr wichtiges Moment, welches gegen die Echtheit des Ausgangs der „Septem“ spricht, ist ausserdem der Umstand, dass die Schlussszene dieses Dramas dem Eingang der „Antigone“ auffallend ähnlich sieht und ganz den Charakter einer Nachahmung trägt. Augenscheinlich ist die Ähnlichkeit von Antigone 194 ff.:

Ἐτεοκλέα μέν, ὃς πόλεως ὑπερμαχῶν
ὤλωλε τῇσδε, πάντ' ἀριστεύσας δόρει,
τάφῳ τε κρύψαι, καὶ τὰ πάντ' ἀφαγνίσαι,
ἃ τοῖς ἀρίστοις ἔρχεται κάτω νεκροῖς.

mit Septem 998 ff.:

Ἐτεοκλέα μὲν τόνδ' ἐπ' εὐνοίᾳ χθονὸς
θάπτειν ἔδοξε γῆς φίλαις κατασκαφαῖς.
στέγων γὰρ ἐχθρούς θάνατον εἵλετ' ἐν πόλει,

ἱερῶν πατρῴων ὅσιος ὢν μομφῆς ἄτερ
τέθνηκεν οὔπερ τοῖς νέοις θνῄσκειν καλόν.

oder

Antigone 198 ff.:

Τὸν δ' αὖ ξύναιμον τοῦδε, Πολυνείκη λέγω,
ὃς γῆν πατρῴαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ
πρῆσαι κατ' ἄκρας, ἠθέλησε δ' αἵματος
κοινοῦ πάσασθαι, τοὺς δὲ δουλώσας ἄγειν,
τοῦτον πόλει τῇδ' ἐκκεκήρυκται τάφῳ
μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα,
ἐᾶν δ' ἄθαπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας
καὶ πρὸς κυνῶν ἐδεστὸν αἰκισθέν τ' ἰδεῖν.

mit Septem 1004 ff.:

Τούτου δ' ἀδελφὸν τόνδε Πολυνείκους νέκυν
ἔξω βαλεῖν ἄθαπτον, ἁρπαγὴν κυσίν,
ὡς ὄντ' ἀναστατῆρα Καδμείων χθονός
εἰ μὴ θεῶν τις ἐμποδὰν ἔστη δορὶ
τῷ τοῦδ' ἄγος δὲ καὶ θανὼν κεκτήσεται
θεῶν πατρῴων, οὓς ἀτιμάσας ὅδε
στράτευμ' ἔπακτὸν ἐμβαλὼν ἦρει πόλιν.
Οὕτω πετηνῶν τόνδ' ὑπ' οἰωνῶν δοκεῖ
ταφέντ' ἀτίμως τυμπιτίμιον λαβεῖν,
καὶ μήθ' ὁμαρτεῖν τυμβοχόα χειρώματα
μήτ' ὀξυμόλποις προσσέβειν οἰμώγμασιν,
ἄτιμον εἶναι δ' ἐκφορᾶς φίλων ὕπο.

oder Septem 1028 f.:

τάφον γὰρ αὐτὴ καὶ κατασκαφὰς ἐγώ,
γυνή περ οὖσα, τῷδε μηχανήσομαι

mit Antigone 80 f.:

. . . ἐγὼ δὲ δὴ τάφον
χώσουσ' ἀδελφῷ φιλτάτῳ πορεύσομαι.

oder Septem 1037:

Ἀλλ' ὅν πόλις στυγεῖ, σὺ τιμήσεις τάφῳ;

mit Antigone 44:

ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει;

Die Übereinstimmung ist so frappant, dass es ausgeschlossen ist dieselbe auf Zufall zurückzuführen; sie muss vielmehr ihre Ursache in bewusster Nachahmung haben. Es handelt sich nun darum festzustellen, in welchem Verhältnis diese beiden ähnlichen Stellen zu einander stehen, welche das Vorbild und welche die Nachbildung darstellt.

Für die Priorität der Eingangsszene der „Antigone" vor dem Schluss der Septem spricht schon der Umstand, dass sich Sophokles durch die Aufführung dieses Dramas grossen Ruhm[1])

1) *φασὶ δὲ τὸν Σοφοκλέα ἠξιῶσθαι τῆς ἐν Σάμῳ στρατηγίας εὐδοκιμήσαντα ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῆς Ἀντιγόνης* (Hypothesis, welche auf Aristophanes von Byzanz zurückgeht).

im Altertum erworben hat; die Begeisterung der Zeitgenossen des Dichters für dieses Stück müsste uns doch ungerechtfertigt erscheinen, wenn er einen so bedeutenden Teil seiner Tragödie einfach einem Vorgänger nachgebildet hätte und in der Behandlung des Mythos nicht Original wäre.

Wir haben im Gegenteil Spuren, welche die Schlussszene der „Septem" als Nachahmung charakterisieren.

a) Der Herold gibt nur den Beschluss der provisorischen Regierung bekannt ohne irgend welche Drohung beizufügen; trotzdem antwortet Antigone (Septem 1019 *ἐγώ σφε θάψω κἀνὰ κίνδυνον βαλῶ*) so, als hätte er den Tod als Strafe für eine Übertretung des Gebotes angedroht. Es wäre ganz unerklärlich, wie Antigone von einer Gefahr sprechen könnte ohne dass ihr jemand gedroht hätte, wenn man nicht annehmen müsste, dem Verfasser des Schlusses der „Septem" habe die entsprechende Szene der „Antigone" vorgeschwebt; dies ist der Grund, warum er es als selbstverständlich betrachtet, dass die Heldin Strafe zu gewärtigen hat.

b) Ganz unverständlich ist es, warum Antigone gleich von Anfang an (1017 ff.) so heftig auftritt ohne dass ihr jemand ein Unrecht oder eine Beleidigung zugefügt hat. In der „Antigone" ist dieses Benehmen begründet: Dort hat Kreon mit tyrannischer Härte unter Androhung des Todes für Verächter seines Gebotes einen grausamen Befehl erlassen. Am allerwenigsten hat sie aber Grund dem Herold, der nur seine Pflicht tut, barsch entgegenzutreten.

c) Septem 1018 (*ἢν μή τις ἄλλος τόνδε συνθάπτειν θέλῃ*) ist offenbar eine Reminiszenz an „Antigone" 45, wo die Heldin spricht: *τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἢν σὺ μὴ θέλῃς.* In der „Antigone" ist der Gedanke berechtigt: Die Heldin hat durch die vorausgehende Besprechung die Überzeugung gewonnen, dass sich Ismene an der Bestattung nicht beteiligen wird; hier aber beginnt Antigone ihre Worte gleich damit, obwohl sie die Gesinnung ihrer Mitbürgerinnen noch gar nicht kennt und obwohl, wie sich im weiteren Verlauf zeigt, eine grosse Anzahl auf ihrer Seite steht.

d) Eine geradezu unfassbare Torheit ist es, wenn Antigone in den „Septem" öffentlich und in Anwesenheit des Vertreters der Regierung ihren Entschluss den Befehl der Obrigkeit zu übertreten mitteilt und es sogar ausmalt, in welcher Weise sie dies zu tun gedenkt. Die vom Plagiator angenommene Regierung hätte doch, wenn sie nicht ein blosses Phantom wäre, die Aufrührerin mit ihrem Anhang festnehmen und das Weitere verhindern müssen. Ganz anders ist die Situation in der „Antigone". Dort hat die Heldin der Schwester ihr Vorhaben im geheimen mitgeteilt und das Vertrauen war, wie der Edelmut der Ismene im weiteren Verlauf zeigt, nicht unberechtigt. Warum Antigone (Septem 1030) sagt, sie wolle die Erde zur Bestattung

des Bruders im Bausch ihres Gewandes herbeitragen, ist mir nicht erfindlich; der einzige logische Grund könnte der sein, dass sie es nach Analogie von Antigone 249 f. (ἐκεῖ γὰρ οὔτε τον γενῆδος ἦν πλῆγμ', οὐ διικέλλης ἐκβολή u. s. w.) vermeiden will Spuren in der Nähe der Leiche zu hinterlassen. Nachdem sie aber schon vorher ihren ganzen Plan verraten hat, braucht sie keine solche Vorsicht anzuwenden! Kurz aus der wunderbaren Szene der „Antigone" ist hier ein jämmerliches Zerrbild geworden. Das ganze Auftreten der Antigone, das dort von edler Kühnheit durchdrungen ist, erscheint hier als Gereiztheit und blinder Eifer, der an Wahnsinn grenzt, da der Nachahmer zwar äusserlich den Ton, in dem sie dort spricht, wiederzugeben versucht hat, dabei jedoch ausser acht gelassen hat, dass die Voraussetzungen, unter denen sie hier spricht, wesentlich andere sind.

Nach all dem kann über das Verhältnis, in welchem diese beiden ähnlichen Szenen zu einander stehen, kein Zweifel mehr herrschen. Es ist augenscheinlich, dass im Eingang der „Antigone" das Original und im Schluss der „Septem" die Nachahmung vorliegt. Nachdem es unmöglich ist anzunehmen, Äschylus lehne sich in dieser Szene an Sophokles an (denn wir wissen sicher, dass die Aufführung der „Septem" vor diejenige der „Antigone" fällt), andrerseits aber die Spuren, durch welche sich die Schlussszene der „Septem" als Nachbildung verrät, zu deutlich sind, als dass sie sich wegleugnen liessen, müssen wir mit zwingender Notwendigkeit den Schluss ziehen, dass der Streit wegen der Bestattung des Polyneikes in den „Septem" das Machwerk eines Fälschers ist, was auch durch andere Momente bestätigt wird.

Schwierigkeiten macht nur die Frage, wo wir uns in dem erhaltenen Drama das Einsetzen der Tätigkeit des Fälschers zu denken haben und wie der echte Schluss gestaltet war.

Streicht man den Schluss des Stückes vom Anftreten des Herolds an, so muss man annehmen, der Plagiator habe den echten Schluss mit dem Auszugslied des Chors entfernt. Dabei ergibt sich das Bedenken, dass das Auftreten der Schwestern als zwecklos und für die Handlung entbehrlich erscheinen muss, wenn der Streit wegen der Bestattung des Polyneikes ausgeschieden wird. In dieser Erwägung betrachtete Bergk die Einführung der Schwestern überhaupt für ein Werk des Fälschers und erklärte die Anapäste (847 ff.), mit welchen der Chor dieselben begrüsst, und den Wechselgesang zwischen ihnen (941 ff.) für unecht.

Wilamowitz, Berl. Sitz.-Ber. 1903 p. 441 f., dagegen machte die Beobachtung, dass der in unseren Texten den Schwestern zugeteilte Wechselgesang an sich nichts enthält, was man nicht dem Äschylus als Verfasser zutrauen könnte, dass aber andrerseits der ganze Gedankentenor, in welchem diese Verse gehalten sind, nicht der ist, den man von trauernden Schwestern erwarten sollte. So kam er auf die

Vermutung, dass die Verse zwar von Äschylus herrühren, ab nicht den Schwestern, sondern dem Chor zugeteilt waren.

Da ich mich bei dieser einen Frage nicht zu lang au halten kann, verweise ich auf Wilamowitz[1]), dessen Ansicht i teile, obwohl mir die von ihm angeführten Gründe nicht durc weg stichhaltig erscheinen. Ob man z. B. Septem 813 aus de Wort *ἀτέκνους* die Schlüsse ziehen darf, die Wilamowitz mach ist zum mindesten zweifelhaft; denn es macht sehr den Ei druck, als wäre dieser Begriff nur der Erweckung von Mitle wegen beigesetzt, worauf besonders die Zusammenstellung m *μογερούς* und *δυσδαίμονας* hindeutet. Die Worte *νείκεος τελευτᾷ* (920) und *δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων* (940) steh zwar wie verschiedene andere Stellen des Dramas mit dem u echten Schlussteil in Widerspruch. Die Annahme, dass Aeschyl überhaupt keine überlebenden Kinder des Ödipus angenomm haben könne, ist aber auch dadurch nicht bewiesen; denn wäre doch nicht unmöglich, dass der Dichter mit dem Ausdru *ῥίζαν αἱματόεσσαν*[2]) nur die Brüder in Hinblick auf ihr Wechselmord im Auge hatte ohne dabei an eine andere no lebende Nachkommenschaft des Ödipus zu denken.

Darf man den überlieferten Schluss des „Ödipus Tyrannos" a echt betrachten?

Man kann an den Tragödien des Sophokles die Beoba tung machen, dass er die feststehende Gewohnheit hat im Schlu mag dieser nun eine Bemerkung ad hoc oder eine Sentenz en halten, ganz leise auf das Schlussergebnis der vorausgehend Handlung hinzuweisen oder Folgerungen aus diesem zu ziehe Es hängt dies damit zusammen, dass die Schlüsse der Tragödi sich an das unmittelbar Vorausgehende anschliessen und dara beziehen. Da nun aber der durch die Katastrophe geschaffe Zustand, der das Ergebnis der Handlung bildet, dem Schlu direkt vorhergeht, ist es natürlich, dass zum Abschluss a dieses Ergebnis hingewiesen wird.

Zu beachten ist, dass in den zweifellos echten Soph kleischen Schlüssen diese Hinweisungen auf das jeweilige E gebnis der Handlung nur kurz und ohne aufdringliche Deutlic keit sind. Ein Blick auf die erhaltenen Stücke des Sophokl wird diese Behauptung bestätigen.

In der „Elektra" begrüsst der Chor den heimgekehrte Orest, indem er den Erfolg seines Wagnisses kurz zusamme fasst: Die Befreiung von der verbrecherischen Herrschaft d Ägisth und der Klytämestra ist das Ergebnis der Handlung.

---

1) Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1903, 1. Halbba S. 436 ff.

2) Septem 740.

Der „Ödipus“ auf Kolonos“ schliesst mit einer Mahnung an die Töchter des Ödipus, die auf das Resultat der Handlung hinweist.

Der Schluss des „Philoktet“ enthält eine Folgerung aus der durch das Erscheinen des Herakles bewirkten Willfährigkeit des Helden, dem Ergebnis des Dramas.

Die Schlussverse der „Trachinierinnen“ besprechen das Ergebnis der Aktion für die daran beteiligten Personen. (Doch ist dieser Schluss als unsicher auszuscheiden; auffallend ist es an demselben auch, dass das Ergebnis in solcher Breite dargelegt wird, während sonst nur eine kurze Andeutung stattfindet.)

Die Sentenz am Schluss des „Aias“, welche von der Unfähigkeit der Menschen die Zukunft vorauszusehen handelt, deutet auf den unerwarteten Ausgang des Stückes.

Im Schluss der „Antigone“ hat der Chor mit der Sentenz über den Wert der Selbstbeherrschung, der sich daran anschliessenden Warnung und der anderen Sentenz das Unglück des Kreon im Auge (das Ergebnis der Handlung), welches einen Beleg für seine Behauptung bildet.

Betrachtet man nun nach diesem Gesichtspunkt den Ausgang des „Ödipus Tyrannos“, so macht man eine wesentlich andere Wahrnehmung: Während sich in den anderen Schlüssen nur eine ganz kurze und unauffällige Hinweisung auf die Handlung und besonders ihr Ergebnis findet, ist hier eine breitere Darlegung darüber eingeflochten, eine Erörterung über den Umschlag des Glückes des Ödipus in Unglück. Der moderne Leser erwartet, der Dichter werde sich, nachdem er dem Zuschauer die Furchtbarkeit der Katastrophe eindringlich vor Augen geführt hat, über den Grundgedanken seines Werkes und die Gefühle, die ihn selbst bei der Konzeption desselben bewegten, äussern. Statt dessen bekommt man eine höchst triviale und überraschend nichtssagende Sentenz aufgetischt, welche einen allbekannten Satz des Volksmundes in poetische Sprache übersetzt. Der unangenehme Eindruck, welchen diese nach den pathetischen einleitenden Worten armselig wirkende Alltagsweisheit macht, wird noch verstärkt und in das richtige Licht gesetzt, wenn wir das vorausgehende Chorlied daneben halten[1]): Überwältigt von der Schwere des hereingebrochenen Unglücks ist Ödipus in voller Erkenntnis seiner Lage ins Haus gestürzt. Da stimmt der Chor ein höchst ergreifendes Lied an, in dem er über die Hinfälligkeit alles Menschlichen Betrachtungen anstellt und sich den furchtbaren Sturz des Ödipus vergegenwärtigt. Dass im Vergleich zu diesem wunderbaren Lied die durch ihren nichtssagenden Schwulst unangenehm wirkenden Schlussverse eine Verwässerung und einen greulichen Abfall bedeuten, lässt sich

1) Wie Römer in seiner Vorlesung hervorhebt.

nicht erklären, sondern nur fühlen. Dazu kommen äussere Gründe, welche dafür sprechen, dass wir in diesen Versen eine Fälschung vor uns haben. Es ist zwar bekannt, dass das griechische Volk sehr schnell aufzufassen vermochte, aber die Verse Ödipus Tyrannos 1529 f. mussten doch auch ihm ein Rätsel sein; es stehen nämlich neun akkusativische Formen neben einander, eine nichts weniger als geschmackvolle Häufung, aus der auch der Leser nur mit Mühe die richtige Zusammenstellung herausfindet. Die Schwierigkeit den Subjekts- und Objekts-Akkusativ zu unterscheiden ist zwar eine auch sonst vorkommende Eigenschaft der griechischen Sprache; hier ist sie aber in abschreckender Weise ausgeprägt. Dazu kommt, dass der Akkusativ gewissermassen in der Luft hängt, indem man einen Begriff wie *δεῖ* vergeblich erwartet. Endlich ist der Infinitiv *ἰδεῖν* kaum zu erklären. Besonders zu beachten ist die Ähnlichkeit der letzten Verse des „Ödipus Tyrannos“ mit dem Schluss der „Phönissen“. Zufall ist diese Übereinstimmung sicher nicht: es fragt sich nur, welche von diesen beiden ähnlichen Stellen das Original ist.

Wilamowitz, der die ansprechende Vermutung vertritt, dass die Verse Phönissen 1737—1763 als Dublette zu 1710—1736 zu fassen sind, nimmt an, dass 1758—1763 eine Nachahmung von Ödipus Tyrannos 1524 ff. ist. Dagegen ist zu bemerken: Wäre das Verhältnis so, wie Wilamowitz annimmt, und hätten wir in den letzten Versen des „Ödipus Tyrannos“ wirklich ein Werk des Sophokles vor uns, so müssten wir gestehen: Der Nachahmer hat seine Aufgabe besser gelöst als der Dichter selbst: Statt der allgemeinen Phrasen von des Unglücks Wogenschwall hielt er sich mehr an die vorliegende Situation; ausserdem beseitigte er die prosaisch nüchterne Anknüpfung mit *ὥστε*; er sah ferner, dass die Häufung der Akkusative unschön und der Infinitiv fehlerhaft sei, und verbesserte beide Mängel. Was jedoch die Hauptsache ist: Er fühlte, dass die Sentenz nach dem pathetischen Ton der vorausgehenden Verse zu trivial sei; deshalb liess er sie weg und fügte dafür einen Satz ein, in dem Ödipus seine Ergebung in das Schicksal ausspricht. — Dass sich Sophokles von einem Dichterling in solcher Weise korrigieren lassen musste, ist doch in höchstem Grade unwahrscheinlich.

Dazu kommt, dass wir auch ein positives Zeugnis für die Unechtheit der Schlussverse des „Ödipus Tyrannos“ haben. Das Scholion zu Ödipus Tyrannos 1523, welches, wie Roemer[1]) aus seinem Wortlaut schliesst, eine gute Provenienz besitzt, macht die Mitteilung: *αὐτάρκως ἔχει τὸ δρᾶμα. τὰ γὰρ ἑξῆς ἀνοίκεια γνωμολογοῦντος τοῦ Οἰδίποδος.* Dadurch ist die Unechtheit dieser Verse mit klaren Worten ausgesprochen.

1) Philologus, Band LXV (1906), Heft 1, S. 90.

An diesem Scholion ist ausserdem bemerkenswert, dass es die Schlusssentenz dem Ödipus in den Mund legt, während die Handschriften den Chor dafür verzeichnen. Es ist an sich nichts Seltenes, dass die Zuteilung von Versen unsicher ist, da die Handschriften, wie sie den Alexandrinern vorlagen, keine Personenbezeichnungen mit Namen kannten, sondern nur durch einen Strich notierten, wo eine andere Person das Wort ergriff. Dass aber gerade an verdorbenen Stellen die Unsicherheit der Zuteilung hervortritt, ist natürlich: Die alten Erklärer sahen, dass eine Stelle Schwierigkeiten bot und versuchten, ob sie sich durch Zuteilung an eine andere Person, als man gewöhnlich annahm, leichter interpretieren liess. Auf diese Weise bildeten sich verschiedene Lesarten heraus, welche sich zum Teil bis heute in Handschriften und Scholien erhalten haben. Doch lässt sich beim Schluss des „Ödipus Tyrannos" die Unsicherheit der Zuteilung noch einfacher erklären: Der Plagiator selbst gab die Verse dem Ödipus, worauf die Analogie mit den „Phönissen" hinweist und was auch durch das Zeugnis des Scholiasten bestätigt wird[1]). Für diese Auffassung spricht auch die Anrede *Θήβης ἔνοικοι* in Vers 1524: Nachdem in diesem Drama der Chor aus Thebanern besteht, zwingt uns nichts einen gekünstelten Ausweg zu suchen und unsichtbare Personen anzunehmen, welchen diese Worte gelten sollten[2]). Die natürliche Lösung ist doch die, dass die Anrede dem Chor gilt. Der Verfasser dieser Verse legte sie also Ödipus in den Mund. In späterer Zeit aber, als es zur festen Regel geworden war nach dem Vorgang des Euripides das Stück immer vom Chor schliessen zu lassen, teilte man die Schlussverse dem Chor zu um den Anforderungen, die man damals an eine Tragödie stellte, zu entsprechen.

Mag die Unsicherheit in der Zuteilung der Schlussworte des „Ödipus Tyrannos" entstanden sein, wie sie will, soviel ist sicher, dass sich, was an diesen Versen anstössig ist, durch keine Erklärung beseitigen lässt: Wenn man die letzten Worte dem „Ödipus" in den Mund legt, wird die Erwartung des Zuschauers in gleicher Weite getäuscht, wie wenn sie vom Chor gesprochen werden; in gleichem Grade wird die Empfindung wachgerufen, dass das Drama mit einem kläglichen Abfall endigt. Dazu kommt, dass Sophokles sich doch selbst das grösste Armutszeugnis ausstellen würde, wenn er den gleichen Gedanken, den er kurz zuvor den Chor aussprechen liess (nur

---

1) Als Vorbild benützte er in erster Linie den erhaltenen Schluss der „Phönissen"; doch nahm er in der Absicht den Worten eine neue Gestalt und eine effektvollere Form zu geben einige Änderungen vor und zog besonders Andronache 100—102 heran.

2) Cf. Anmerkung zu Vers 1524 in der Ausgabe von Wolff-Bellermann (S. 132 der 4. Auflage).

in verwässerter Auflage) einer Person in den Mund legte. Die Verse 1524—1530 sind vielmehr als Machwerk eines Fälschers zu betrachten. Dass dieser geistig nicht besonders hervorragend gewesen sein muss, zeigt sich nicht nur in dem Gedankeninhalt dieser Sentenz, sondern auch in der Art und Weise, wie er die gestohlenen Fetzen zusammengeflickt hat. 1524 f. ist Phönissen 1758 f. nachgebildet, 1528—30 ist aus Andromache 100 ff. entlehnt, wie die zahlreichen wörtlichen Anklänge beweisen. Ganz deutlich verrät sich der Fälscher in Vers 1528; denn das sinnlose *ἰδεῖν* ist offenbar eine Reminiszenz an Andromache 101, *τελευταίαν ἰδῆς*. Man muss also nach dem Vorgang Ritters[1]) mit Vers 1523 das Drama schliessen lassen; dann ergibt sich ein des Dichters würdiger und seiner Technik entsprechender Schluss, bei dem Kreon das letzte Wort hat: *πάντα μὴ βούλου κρατεῖν καὶ γὰρ ἀκράτησας οὔ σοι τῷ βίῳ συνέσπετο.* In diesem Satz findet sich nichts, was der Sophokleischen Poesie nicht angemessen wäre; es ist im Gegenteil ein ganz passender Schluss, der der Kunstübung des Dichters vollkommen entspricht. Wie oben erwähnt, pflegt Sophokles in den Schlüssen seiner Tragödien leise auf das Ergebnis der Handlung oder die daraus zu ziehenden Folgen hinzuweisen. Auch in dieser Hinsicht sind die Worte Kreons als Schluss des Dramas geeignet: Das Ergebnis der Handlung des „Ödipus Tyrannos“ besteht darin, dass das frühere übermässige Glück des Königs in das tiefste Unglück umschlug. Eine zwar kurze und unauffällige, aber auch nicht misszuverstehende Hinweisung darauf enthält dieser Satz.

Die letzten sieben Verse des heute vorliegenden Stückes sind also zu tilgen; im übrigen können wir getrost der Überlieferung vertrauen und die vorausgehenden Partien des Dramas als ein echtes Werk des Sophokles betrachten; denn die von verschiedenen Seiten dagegen erhobenen Einwände sind nicht stichhaltig. So wird durch die von Schneidewin inaugurierte Vergleichung mit dem „Ödipus“ des Seneka die Unechtheit des letzten Teils der Tragödie nicht bewiesen. Seneka hält sich zwar, was das Sujet des Dramas betrifft, an sein Vorbild, aber in der Darstellung im Einzelnen hat er vollständig freie Hand, was sich besonders in Änderungen zeigt, zu denen ihn die durch den römischen Geschmack und Kunststandpunkt (Lesedramen!) geänderte Technik veranlasst (so lässt er Jokaste sich auf der Bühne ermorden).

Graffunder[2]) sucht in den Schlusspartien des „Ödipus Tyrannos“ Widersprüche aufzudecken um dadurch die Annahme zu beweisen, das echte Drama sei analog dem „Ödipus“ des Seneka verlaufen. Ein näheres Eingehen auf diese Arbeit halte

1) Philologus, 17. Jahrgang (1861) S. 424 ff.
2) Jahrbücher für Philologie und Pädagogik Bd. 132 (1885), S. 389 ff.

ich nicht für angebracht und will nur die Hauptirrtümer hervorheben.

Falsch ist es, wenn Graffunder[1]) von einer Idee des „Ödipus Tyrannos“ spricht: Der Grundgedanke des Dramas ist der Mythos (Umschlag von Ödipus' Glück in Unglück); wenn Sophokles in seinem Drama ein Idee hätte darstellen wollen, so hätte er sie vor dem Massenpublikum aussprechen müssen.

Ganz verfehlt ist es ferner, wenn Graffunder annimmt, dass die zerschmetternde Wirkung, welche die Aufdeckung des wahren Sachverhaltes auf Ödipus ausüben musste, noch keine genügende Sühne für seine Vergehen sei, sondern eine äusserliche Genugtuung fordert, welche darin zu bestehen habe, dass die Verbannung des Ödipus den Zuhörern in aller Form mitgeteilt werde. Ich sehe davon ab, dass Ödipus eine objektive Schuld überhaupt nicht hat und man deshalb nicht wie Graffunder von „entsetzlichen von ihm verübten Taten“ reden kann. Man mag über die Schuld des Ödipus denken, wie man will, so viel steht fest, dass es eine weit wirksamere Sühne ist, wenn der Held des Stückes durch das Scheitern seiner Pläne und die Erkenntnis menschlicher Schwäche geistig vernichtet ist, als wenn er äusserlich Schaden leidet. Ich verweise auf die „Antigone“, wo Kreon, der den Untergang der Antigone, des Hämon und der Jokaste auf dem Gewissen hat, scheinbar ungestraft bleibt, aber durch die geistige Vernichtung seine Schuld besser sühnt als durch äusseres Unglück. Sophokles hat es mit Absicht vermieden, Ödipus innerhalb der Tragödie mit der Verbannung zu belegen. Nach dem furchtbaren Hereinbruch des Unglücks hätte es doch banal erscheinen und das Interesse von der geistigen Sühne ablenken müssen, wenn er noch die Strafe des bürgerlichen Gesetzes erlitten hätte.

Es wäre noch auf verschiedene Missgriffe Graffunders hinzuweisen, z. B. darauf, dass er den Charakter Kreons falsch beurteilt und unbegründeter Weise Widersprüche darin zu finden vermeint, weil er das verschiedenartige Benehmen Kreons betont, aber die Motive, welche ihn dazu veranlassen, übergeht.

Darf man annehmen, dass Sophokles seine Trachinierinnen mit denselben Versen abschloss, welche uns heute als Ende dieses Dramas vorliegen?

Schwere Bedenken ästhetischer und moralischer Natur erheben sich gegen die Echtheit des erhaltenen Schlusses der „Trachinierinnen. Doch besteht bei einer Betrachtung nach diesen Gesichtspunkten eine doppelte Gefahr:

---

1) a. a. O. S. 393.

1. Dass wir moderne Anschauungen auf die Antike übertragen und uns dadurch von den Intentionen des Dichters weit entfernen.

2. Dass wir geblendet von Glanzleistungen des Dichters uns zu übertriebenen Anforderungen hinreissen lassen und dabei übersehen, dass nicht jede Fabel in gleicher Weise für die dramatische Darstellung geeignet war.

Wir müssen uns also in erster Linie fragen, inwieweit tatsächliche Gründe gegen die Echtheit sprechen. Zwei Momente sind es insbesondere, durch welche sich dieser Schluss von der sonstigen Kunstweise des Sophokles unterscheidet:

1. Es widerspricht der Technik und der ganzen Weltanschauung des Dichters, wenn hier die Fackel der Götterkritik zu hellen Flammen entzündet wird, ohne dass ein versöhnlicher Abschluss folgt.

2. Dieses Drama ist kürzer als die übrigen erhaltenen Stücke des Sophokles, weshalb die Vermutung naheliegt, dass der echte Abschluss verloren gegangen ist.

Was nun den ersten Punkt anlangt, so wissen wir zwar, dass sich Sophokles nicht durchaus der Götterkritik enthalten hat; aber soviel ist festzustellen: Sophokles vermeidet frivole Kritik an den Himmlischen: Er greift die Götter nicht deshalb an, weil es ihm Freude macht, sondern nur, weil es die Situation mit sich bringt[1]); er lässt sich überhaupt selten auf dieses Thema ein; er bedient sich massvoller Ausdrücke.

Dass z. B. der scheinbare Vorwurf, der im Ödipus auf Kolonos (394) gegen die Götter erhoben wird, nicht der Überzeugung des Sophokleischen Ödipus entspricht und dass der Dichter durchaus nicht die Absicht hat selbst an der göttlichen Weltordnung Kritik zu üben, zeigt der Verlauf und insbesondere der Ausgang des Dramas, wo der Held mit Ergebung in den Willen der Himmlischen und unter Zeichen göttlicher Huld sein Erdendasein beschliesst. Frühere Bedenken gegen die Gerechtigkeit der Weltordnung sind vergessen und das Drama schliesst mit einem Ton vollständiger Harmonie.

Wenn wir nun den Schluss der Trachinierinnen betrachten und uns fragen, ob er mit der Sophokleischen Weltanschauung und Kunstweise vereinbar ist, müssen wir uns zuerst über die Zuteilung der letzten vier Verse entscheiden, da der Gedanke dadurch wesentlich beeinflusst wird. Wenn wir annehmen, dass der Schluss von Vers 1264 an Hyllos in den Mund zu legen ist, so besteht kein Zweifel, dass Sophokles das Stück nicht auf diese Weise hat endigen lassen; denn nach allem zu schliessen, was wir von der Sophokleischen Muse wissen, ist es unerhört, dass ein Drama mit einem Vorwurf gegen die göttliche Weltordnung, mit einem vollständigen Missklang schliesst. Wesent-

1) Das Gegenteil davon lernen wir bei Euripides kennen.

lich komplizierter wird die Frage, wenn wir uns die letzten vier Verse vom Chor gesprochen denken: Dann sind wenigstens nicht die allerletzten Worte eine Anklage gegen die Götter, sondern im Gegenteil eine Milderung des Vorausgehenden. Für die Feststellung der Intention des Dichters betreffs der Zuteilung der letzten vier Verse helfen uns auch die in den Scholien überlieferten Bemerkungen *χορὸς ἢ Ὕλλος* und *χορός, τινὲς Ὕλλος* nichts, nachdem wir ja wissen, dass die Personenbezeichnung mit Namen überhaupt erst aus alexandrinischer Zeit stammt. Wir sehen nur das eine daraus, dass schon die alten Erklärer bei dieser Stelle Schwierigkeiten fanden, die sie durch Änderung der Zuteilung zu vermindern suchten. Es liegt die Annahme sehr nah, dass die alten Erklärer deshalb vermutungsweise die letzten Worte dem Chor gaben, weil sie sich auch darüber klar waren, dass das Stück nicht mit einem so offenkundigen Misston geschlossen haben kann.

Aber selbst wenn wir voraussetzen, Vers 1275—78 sei vom Dichter dem Chor gegeben worden, ist es zum mindesten noch höchst zweifelhaft, ob wir annehmen dürfen, dass Sophokles sein Drama auf diese Weise geschlossen hat: Mit der sonstigen Kunstweise des Dichters (soweit wir dieselben kennen) lässt sich der Ausgang des Stückes auch in dieser Form nicht in Einklang bringen. Wenn auch der Chor in den letzten vier Versen einen andern Ton anschlägt als die zuletzt sprechende Person, so wird dadurch an der Tatsache nichts geändert, dass diese mit Erbitterung gegen die Götter abgeht[1]); eine Parallele aus Sophokles dafür ist nicht anzuführen. Man darf zwar in der Vergleichung der Stücke eines Dichters auch nicht zu weit gehen, da die Verschiedenheit des Mythos eine grosse Rolle spielt; aber diese Erscheinung steht doch in starkem Gegensatz zu dem sonstigen uns bekannten Verfahren. Überdies ist zu beachten, dass diese Verse sicher nicht genügten um die im Zuschauer angeregte Götterkritik zu beruhigen, besonders wenn man bedenkt, dass die letzten Worte wohl grossenteils infolge des Lärms, den das Publikum machte, unverständlich waren. Ausserdem wäre noch auf die Schwierigkeiten, die die Erklärung des Textes 1275—78 macht, hinzuweisen; doch sind dieselben zu bekannt, als dass ein Eingehen darauf an dieser Stelle gerechtfertigt wäre.

Es ist also, selbst wenn wir die letzten vier Verse dem Chor zuteilen, im höchsten Grad unwahrscheinlich, dass Sophokles sein Stück mit diesen Worten abgeschlossen hat. Dieses Urteil wird noch durch eine andere Tatsache bestätigt: Die „Trachinierinnen“ sind kürzer als alle andere erhaltenen Sopho-

1) Das Publikum hat den Eindruck, dass die götterfeindliche Stimmung der zuletzt sprechenden Person auch nach dem Ende des Stückes besteht.

kleischen Stücke, wie aus folgender Uebersicht hervorgeht: Die Zahl der Verszeilen beträgt:

Aias 1420
Elektra 1510
Ödipus Tyrannos 1530
Ödipus auf Kolonos 1779
Antigone 1353
Trachinierinnen 1278
Philoktet 1471

Die „Trachinierinnen" sind also 75 Verse kürzer als das kürzeste der übrigen Stücke (Antigone).

Nun wissen wir aber, dass der Umfang der Stücke geregelt war, da die Bedingungen beim *ἀγών* gleich sein mussten. Ausserdem geht aus der Erwähnung des Aristarch von Tegea, *ὅς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν*, hervor, dass die Tragödien eine feststehende Länge hatten. Wenn wir auch leider über die speziellen Bestimmungen nichts wissen und über den beim *ἀγών* betreffs des Umfangs der Stücke gestatteten Spielraum auch aus den heute vorliegenden Dramen keine apodiktischen Schlüsse ziehen können (denn wir wissen nicht, ob es nicht gestattet war, dass die einzelnen Dramen an Länge wesentlich differierten und nur die Gesamtzahl der Verse der drei Tragödien und des Satyrspiels annähernd gleich sein musste), so geht sicher soviel aus obiger Uebersicht über die erhaltenen Sophokleischen Dramen hervor, dass die „Trachinierinnen" rein äusserlich betrachtet besser mit dem sonst vom Dichter beobachteten Verfahren in Einklang zu bringen wären, wenn auf dem heute vorliegenden Schluss noch eine grössere Anzahl Verse folgte. Wir kommen also auch auf diesem Weg zu dem gleichen Ergebnis wie durch die Berücksichtigung innerer Gründe.

Über den Ausgang der „Phönissen".

Wiederholt sind Zweifel an der Echtheit des überlieferten Schlusses der „Phönissen" ausgesprochen und zahlreiche Argumente zur Begründung dieser Ansicht beigebracht worden[1]). Man hat besonders auch auf die Widersprüche hingewiesen, welche sich darin zeigen, dass der Charakter Kreons in der Schlussszene zu den von ihm in den vorausgehenden Partieen an den Tag gelegten Grundsätzen nicht passt. So muss es bei unbefangener Betrachtung als unvereinbar erscheinen, wenn Kreon in den „Phönissen" Vers 1320 den Satz ausspricht: *τοῖς γὰρ θανοῦσι χρὴ τὸν οὐ τεθνηκότα τιμὰς διδόντα χθόνιον*

1) Lindskog, Studien zum antiken Drama S. 149 führt die Literatur darüber an.

εὐσεβεῖν θεόν und später (1650 ff.) sich der Leiche des Polyneikes gegenüber so gefühllos zeigt, dass er nicht einmal dieselbe zu baden gestattet. Doch liesse sich zur Entschuldigung Kreons anführen, dass er im Auftrag des Eteokles handelt. Überhaupt darf man in der Ausnützung solcher Inkonsequenzen nicht zu weit gehen, da Euripides dieselben häufig aus besonderen Gründen in Kauf nimmt[1]). Doch dürfen wir uns in Fragen der Echtheit nicht auf unser Gefühl verlassen.

Gegen wie für die Echtheit des Schlusses lassen sich schwerwiegende Gründe beibringen, weshalb man in seinem Urteil zweifeln kann. Den Ausschlag zu Ungunsten der Echtheit scheint der folgende zu geben:

Unvereinbar ist der Entschluss der Antigone ihren Vater in die Fremde zu begleiten, mit ihrem Vorhaben Polyneikes zu bestatten. Absolut unmöglich ist der von Hartung (Phönissen S. 270) versuchte Ausweg: „Ödipus weiss bereits, wohin er sich zu wenden hat, nämlich nach Athen. Dahin kann er in weniger Zeit als einen Tag gelangen. Ist er aber einmal im Hain der Eumeniden angelangt, so wird ihn der Tod nicht lang auf sich warten lassen. Somit kann Antigone in zwei, drei Tagen zurück sein und so lang kann der Tote wohl liegen ohne vollständig zu verwesen. Sollten aber auch acht und vierzehn Tage daraus werden: Desto besser! Denn die Verwesung muss bereits soweit gegangen sein, dass alle Heiligtümer durch dieselbe verunreinigt sind". Eine Widerlegung dieser Auffassung ist unnötig. Die in dieser Schlusspartie angewandte Gestaltung ist nur bei vollständiger Auflösung des überlieferten Mythos möglich: Entweder bleibt Antigone nach der Bestattung ihres Bruders am Leben und begleitet ihren Vater in die Fremde, oder sie zieht mit ihrem Vater in die Fremde und lässt den Bruder unbestattet. Die Auflösung der überlieferten Sage wäre an sich nicht anstössig: Wissen wir doch, dass Euripides häufig ohne ersichtlichen Grund und gelegentlich zum Schaden der Tragödie der herkömmlichen Version aus dem Wege geht[2]); aber das eine scheint auf den ersten Blick unmöglich zu sein: Dass Euripides, nachdem er durch Zusammenrückung von Tatsachen, die in der geläufigen Sage getrennt von einander bestehen, die übliche Version unmöglich gemacht hat, den Zuschauer in völliger Unklarheit darüber lässt, wie er sich aus diesem Dilemma zu ziehen hat, wie er sich die unvermeidliche Änderung des Mythos vorstellen soll. Und doch gibt es einen Ausweg: Die einzige verhältnismässig am leichtesten mögliche Erklärung ist die, dass Euripides die Frage mit Absicht offen gelassen hat um den Zuschauer nicht auf den Widerspruch, der

1) So weist der Charakter des Eurystheus in den „Herakliden" aus politischen Gründen Widersprüche auf, wie Lindskog (S. 155) hervorhebt.

2) z. B. in seiner „Elektra".

bei der Zusammenschweissung der verschiedenen Sagen unvermeidlich war, direkt aufmerksam zu machen, um das ἀπιθανόν ausserhalb des Stückes zu verlegen. Ihm war es nur darum zu tun, möglichst viel Stoff zu bieten und darum nahm er diesen Widerspruch in Kauf. Von seinem Publikum muss er allerdings schon eine sehr niedere Meinung gehabt haben, wenn er ihm zumuten konnte, einen solchen Widerspruch unbeachtet zu lassen[1]). Auch ist zu beachten, das diese Inkonvenienz bei der Aufführung sicher viel weniger störend wirkte als beim Lesen des Dramas.

Die Tatsache, dass Euripides in seinem Streben nach Stoffreichtum auch zu Gestaltungen greift, die unserem Geschmack nicht entsprechen[2]) (wir müssen deshalb bei der Erörterung der Frage der Echtheit dem Geschmack des Euripides Rechnung tragen!) erklärt den oben erwähnten Widerspruch; sie widerlegt aber auch die anderen wesentlichen Gründe, die man gegen die Echtheit des Phönissenschlusses vorbringen könnte.

Ein schwerwiegendes Moment, welches gegen die Echtheit des vorliegenden Ausgangs der „Phönissen" spricht, ist darin zu erkennen, dass Euripides im Gegensatz zu seinem sonstigen Verfahren im Schlussteil dieses Stückes eine neue Verwickelung auf die Bühne bringt, die er ungelöst abbricht. Unsere Bedenken gegen die Echtheit dieses Schlusses schwinden jedoch, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die masslose Sucht des Euripides seine Dramen stoffreich zu gestalten manches, was uns darin unerklärlich erscheint, erklärt. Der Dichter setzt sich hier zwar in Widerspruch nicht nur mit seiner sonstigen Gewohnheit, sondern auch mit der landläufigen Anschauung, welche für die Tragödie Einheit der Handlung voraussetzt, aber es ist zu beachten, dass Euripides in seinem Streben möglichst viel zu bieten, selbst daran keinen Anstoss nimmt. Seine „Hekuba", in der er zwei heterogene Handlungen unorganisch zu einem Drama verbindet, ist ein charakteristisches Beispiel dafür.

Es zeigt sich also, dass an sich auffallende Erscheinungen, die uns im Schluss der „Phönissen" entgegen treten, in der Eigenart des Euripides ihre Erklärung finden. Überdies ist zu beachten, dass positive Anhaltspunkte für die Echtheit dieses Tragödienschlusses vorliegen.

Die Verse Phönissen 775 ff., in denen Etrokles Kreon den Auftrag gibt

> ἥνπερ κρατήσῃ τἀμά, Πολυνείκους νέκυν
> μήποτε ταφῆναι τῇδε Θηβαίᾳ χθονί·
> θνήσκειν δὲ τὸν θάψαντα, κἂν φίλων τις ᾖ.

1) Er muss direkte Unkenntnis in betreff dieser bekannten Sage vorausgesetzt haben.

2) z. B. bei der Anwendung des θεός ohne dramatische Notwendigkeit.

haben doch offenbar die Bestimmung die folgende Episode vorzubereiten und das Verhalten Kreons bei dieser Gelegenheit zu motivieren (cf. Lindskog S. 156 f.).

Ferner ist zu bemerken, dass die alten Erklärer an der Echtheit dieser Szene nicht zweifelten; denn sie erwähnen in der Inhaltsangabe des Dramas auch die Tatsache, dass Kreon die Leiche des Polyneikes nicht bestatten lässt, wie aus der ὑπόθεσις hervorgeht.

An der Echtheit des Phönissenschlusses ist also trotz schwerwiegender Bedenken festzuhalten.

Nachdem ich die Gründe für meine Stellungnahme in den wichtigsten Fällen, in denen man zweifeln kann, ob der überlieferte Schluss echt ist oder nicht, dargelegt habe, gehe ich zu einer Zusammenstellung des heute vorliegenden Materials über.

Die erhaltenen Tragödien schliessen mit folgenden Versen:

I. bei Äschylus.

a) Prometheus vinctus.

Prometheus spricht:

Καὶ μὴν ἔργῳ κοὐκέτι μύθῳ
χθὼν σεσάλευται.
βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἕλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἱλίσσουσι · σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἀλλήλα
στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα·
ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ.
τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν
τεύχουσα φόβον στείχει φανερῶς.
ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθὴρ κοινὸν φάος εἱλίσσων,
ἐσορᾷς μ' ὡς ἔκδικα πάσχω.

Der Held des Stückes hat das letzte Wort. Erschreckt von dem hereinbrechenden Unheil schildert er das grausige Naturschauspiel und lässt seine Worte in eine Anrufung seiner Mutter ausklingen, wobei er sich gegen das ungerechte Regiment des Zeus auflehnt. Das Drama ist besonders deshalb zu beachten, weil es mit der Katastrophe schliesst. Eine Andeutung,

wie sich der Chor von der Bühne entfernt, wird nicht gegeben. Der Umfang dieses Schlusses beträgt 14 Verse.

b) Perser.

Chor:

πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

Der handschriftlichen Überlieferung zufolge beschliesst der Chor das Stück mit diesen Worten. Er geleitet den König unter Klagen. Zu bemerken ist, dass dieses Drama als das einzige von den erhaltenen einen historischen Stoff behandelt, während die beiden andern Tragödien, die gleichzeitig mit dieser aufgeführt wurden, mythologische Stoffe hatten. Um diese Erscheinung richtig zu würdigen, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass den Griechen der Mythos auch als eine Art Geschichte gilt. Inwieweit zwischen den historischen und mythologischen Stoffen ein trilogischer Zusammenhang vorhanden war, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit entscheiden. Jedenfalls bietet das heute vorliegende Drama keinen positiven Anhaltspunkt dafür.

Umfang des Schlusses: 1 Vers.

Zu erwähnen ist die Aufstellung Köchlys[1]), welcher annimmt, nach den das Drama heute beschliessenden Worten sei eine Anzahl Verse, welche ein nochmaliges Auftreten der Königin enthielten, ausgefallen. Er lässt ein Wechselgespräch zwischen Atossa und dem König stattfinden, in welchem sie ihren Sohn tröstet, wobei ihr der Chor beipflichtet.

Diese Gestaltung wäre eine entschiedene Verwässerung der ergreifenden Szene, die uns den über Persien hereingebrochenen Jammer schildert: Abgeschwächt würde die moralische Wirkung (das schwere Unglück ist Strafe für eine entsprechende Verschuldung, Perser 744 ff.), aber auch die nationale auf das hellenische Theaterpublikum: Verzweiflung der Perser ist Triumph der Griechen; darum würde die Wirkung auf den Zuschauer beeinträchtigt, wenn die Niedergeschlagenheit der Meder zum Schluss herabgemindert würde.

c) Septem adversus Thebas.

Halbchor:

ἡμεῖς δ'ἅμα τῷδ', ὥσπερ τε πόλις
καὶ τὸ δίκαιον ξυνεπαινεῖ,
μετὰ γὰρ μάκαρας καὶ Διὸς ἰσχὺν
ὅδε Καδμείων ἠρυξε πόλιν

---

1) Verhandlungen der 29. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig 1875 S. 75 ff.

μὴ ἀνατραπῆναι
μηδ' ἀλλοδαπῷ κύματι φωτῶν
κατακλυσθῆναι τὰ μάλιστα.

Der Halbchor erklärt im Abziehen dem Beschluss der Regierung und der Gerechtigkeit entsprechend die Leiche des Etrokles bestatten zu wollen, dem nächst den Göttern das Hauptverdienst um die Rettung der Stadt gebühre. Da schwerwiegende Gründe gegen die Echtheit dieses Schlusses sprechen (wie oben des näheren erörtert wurde), werde ich denselben im Folgenden ausschalten, wenn es sich darum handelt, das Verfahren des Aschylus festzustellen.

Umfang: 7 Verse.

d) Supplices.

Chor:

Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροί-
η γάμον δυσάνορα
δάιον, ὅσπερ Ἰὼ
πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ
χειρὶ παιωνίᾳ κατασχεθών,
εὐμενεῖ βίᾳ κτίσας.
καὶ κράτος νέμοι γυναι-
ξίν · τὸ βέλτερον κακοῦ
καὶ τὸ δίμορον αἰνῶ,
καὶ δίκᾳ δίκας ἕπε-
σθαι, ξὺν εὐχαῖς ἐμαῖς λυτηρίοις
μηχαναῖς θεοῦ πάρα.

Die massgebende Handschrift teilt die ganze Schlusspartie des Dramas (1029—1084) dem Chor zu. Doch sind darin so deutliche Spuren von Rede und Gegenrede, dass man nicht umhin kann anzunehmen, dass die Worte zwischen verschiedenen Parteien gewechselt werden. Man hat die Schwierigkeit auf verschiedene Weise zu lösen versucht. Da mir hier der Raum mangelt näher darauf einzugehen, verweise ich auf Wecklein[1]). Besondere Beachtung verdient der Vorschlag von Kirchhoff, der 1045—62 den Dienerinnen gibt, sowie derjenige von G. C. Schneider, der 1063—72 als Wechselgespräch zwischen dem Chor und den Dienerinnen fasst. Es ist an sich nicht selten, dass die Personenbezeichnung unsicher ist, da die Zuteilung der Verse an die Personen des Stückes und den Chor von Natur keinen Anspruch auf Authentizität machen kann; wissen wir ja

1) Letzter Abschnitt seiner Studien zu den Hiketiden des Äschylus Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften 1893 philos.-philol. Klasse Band II S. 393—450.

doch, dass die Handschriften, die den Alexandrinern vorlagen, keine Personenbezeichnungen mit Namen kannten. Ausserdem ist bei Wiederaufführung, wie uns durch Scholien bezeugt wird, vielfach willkürlich mit der Überlieferung verfahren worden. Wie dem auch sei, soviel ist nicht zu bezweifeln, das dieses Drama mit einer lyrischen Partie geschlossen hat. Die Verse 1073—84 enthalten den eigentlichen Abschluss des Stückes: Das Gebet an Zeus beschliesst das Ganze mit einem versöhnlichen und hoffnungsvollen Ton.

Umfang: 12 Verse.

e) Agamemnon.

Klytemästra:

μὴ προτιμήσῃς ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων . ⟨ἐγὼ⟩
καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων ⟨καλῶς⟩

Diese Verse, welche beide am Schluss verstümmelt sind, müssen nach dem Vorgang von Canter und Auratus ergänzt werden unter Benützung des zu Agamemnon 1672 überlieferten Scholions: *ἐγώ, φησί καὶ σὺ κρατοῦντες τῶνδε τῶν δωμάτων διαθησόμεθα τὰ καθ' αὑτοὺς καλῶς.* Das letzte Wort hat Klytämestra. Sie veranlasst Ägisth, sich um das Gezänke des Chors nicht zu kümmern und gibt der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck, dass sie im Besitze ihrer tatsächlichen Macht ein gutes Ende herbeiführen werden. Die gegen die Echtheit des überlieferten Schlusses erhobenen Bedenken sind unbegründet, worüber eingehend gesprochen wurde.

Umfang: 2 Verse.

f) Choephoroe.

Chor:

ἀλλ' εὐτυχοίης καί σ' ἐποπτεύων πρόφρων
θεὸς φυλάσσοι καιρίοισι συμφοραῖς.
ὅδε τοι μελάθροις τοῖς βασιλείοις
τρίτος, αὖ χειμὼν
πνεύσας γονίας ἐτελέσθη.
παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν
μόχθοι ταλανές τε Θυέστου·
δεύτερον ἀνδρὸς βασίλεια πάθη·
λουτροδάικτος δ' ὤλετο
πολέμαρχος ἀνήρ.
νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ.
ἢ μόρον εἴπω;
ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;

Der Chor wünscht zuerst dem Orest Glück und zieht dann ab (andres Metrum!). Anschliessend an das vorausgehende Ereignis überblickt er die früheren Greueltaten im Haus des Tantalus, erwägt, ob diese letzte Tat als Glück oder Unglück zu betrachten sei und fragt sich, wie das Verderben endigen werde. Darüber, dass der Chor abzieht und über die Art und Weise, wie dies geschieht, findet sich weder in diesen noch in den vorausgehenden Versen eine Andeutung.

Umfang: 14 Verse.

g) Eumenides.

Chor der Geleiterinnen:

βᾶτε δόμῳ μεγάλοι φιλότιμοι
Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες,
ὑπ' εὐφρονι πομπᾷ-
εὐφαμεῖτε δὲ πανδαμί.
γᾶς ὑπὸ κεύθεσιν ὠγυγίοισιν
τιμαῖς καὶ θυσίαις πε-
ρισέπται τύχαι τε.
εὐφαμεῖτε δὲ πανδημί.
ἴλαοι δὲ καὶ εὐθύφρονες γᾷ
δεῦρ' ἴτ, σεμναί, πυριδάπτῳ
λαμπάδι τερπόμενοι καθ' ὁδόν.
ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.
σπονδαὶ δ' ἐς τὸ πᾶν ἔνδαιδες οἴκων
Πάλλαδος ἀστοῖς· Ζεὺς ὁ πανόπτας
οὕτω Μοῖρά τε συγκατέβα.
ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.

Der Chor der Gleiterinnen hat hier das letzte Wort. Er geleitet die Eumeniden, indem er auf die Einführung des neuen Kultes hinweist, die Gnade der Göttinnen anruft und zum Schluss auf die Fügung des Zeus und des Geschickes aufmerksam macht. Dieser Schluss ist in verschiedener Hinsicht beachtungswert: Hier hat ein Hilfschor (*παραχορήγημα*) das letzte Wort. Es ist der einzige erhaltene Schluss einer Trilogie.

Umfang: 16 Verse.

Die einzelnen Schlüsse des Äschylus unterscheiden sich stark von einander; schon rein äusserlich betrachtet: Ihr Umfang variiert nämlich zwischen 1 und 16 Versen. Das letzte Wort hat viermal der Chor, einmal ein Nebenchor und zweimal eine Person des Stückes. Auch hinsichtlich des Inhalts unterscheiden sich die Schlüsse sehr. Teils bildet er in dramatischer Hinsicht einen wichtigen Teil der Gesamthandlung (z. B. im „Prometheus“ spielt sich die ganze Katastrophe erst im Schluss ab), teils besteht er in einer Bemerkung, die für den Aufbau des Ganzen ohne Bedeutung ist (z. B. in den „Persern“); teils

schliesst das Drama mit der furchtbarsten Erregung (wie im „Agamemnon"), teils wieder in ruhigstem Ton (z. B. in den „Eumeniden"). Doch ist bei diesem Beispielen besonders darauf zu achten, dass wir dort das Anfangs-, hier das Schlussstück einer Trilogie vor uns haben. Denn die Stellung, welche das Stück in der Trilogie einnimmt, ist für die Gestaltung der Schlüsse bei Äschylus sehr von Bedeutung, wie oben gelegentlich der Besprechung der Echtheit des überlieferten Septem-Schlusses dargelegt wurde.

Ein Überblick über die Schlüsse bei Äschylus im allgemeinen lehrt uns, dass sie durchweg Bemerkungen ad hoc enthalten, d. h. an die unmittelbar vorhergehende Situation anknüpfend Ausserungen darbieten, welche sich aus dem jeweiligen Zusammenhang ergeben. Sentenzen hat Äschylus, soweit wir aus den erhaltenen Stücken entnehmen können, als Schlüsse von Tragödien nicht verwendet. Er bildet vielmehr den Schluss bei jedem Drama nach den speziellen Erfordernissen der Handlung und des Zusammenhangs, woraus sich die Unterschiede im einzelnen erklären.

II. Sophokles.

Sentenzschlüsse:

a) Aias.

Chor:

ἦ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν
γνῶναι · πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις
τῶν μελλόντων. ὅ τι πράξει.

Die vom Chor gesprochenen Schlussworte enthalten eine allgemeine Betrachtung über die Unfähigkeit der Menschen die Zukunft vorauszusehen anschliessend an die unerwartete Wendung, welche die Handlung durch den ungeahnten Edelmut des Odysseus genommen hat.

Umfang: 3 Verse.

b) Oedipus rex.

Kreon:

πάντα μὴ βούλου κρατεῖν ·
καὶ γὰρ ἀκράτησας οὔ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο.

Nach Tilgung der letzten sieben Verse[1]) ergibt sich ein befriedigender Abschluss, bei dem Kreon das letzte Wort hat.

Umfang: 2 Verse.

---

1) 1524—1530.

c) Antigona.

Chor:

πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει · χρὴ δ' ἐς τὰ θεῶν
μηδὲν ἀσεπτεῖν · μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτίσαντες
γήρᾳ τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

Das Drama schliesst mit einer allgemeinen Betrachtung des Chors, mit der dieser auf das über Kreon hereingebrochene Verderben anspielt, das ihn zur Strafe für seine Leidenschaftlichkeit und Gottlosigkeit traf.
Umfang: 6 Verse.

Bemerkungen ad hoc:

d) Electra.

Chor:

ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὼν
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
τῇ νῦν ὁρμῇ τελεωθέν.

Anschliessend an die unmittelbar vorhergehenden Ereignisse begrüsst der Chor den heimgekehrten Orest, indem er das Ergebnis der Handlung in Kürze zusammenfasst.
Umfang: 3 Verse.

e) Oedipus Coloneus.

Chor:

ἀλλ' ἀποπαύετε μηδ' ἐπὶ πλείω
θρῆνον ἐγείρετε ·
πάντως γὰρ ἔχει τάδε κῦρος.

Die Worte des Chors enthalten anschliessend an das unmittelbar Vorausgehende eine Mahnung für die Töchter des Ödipus.
Umfang: 3 Verse.

f) Philoctetes.

Chor:

χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς,
νύμφαις ἁλίαισιν ἐπευξάμενοι
νόστου σωτῆρας ἱκέσθαι.

Die Schlussworte des Chors enthalten eine Folgerung aus

den vorausgehenden Ereignissen (worauf *δή* hinweist), die Aufforderung zur Abfahrt nach Troja.

Umfang: 3 Verse.

g) Trachiniae.

Hyllos:

αἴρετ', ὀπαδοί, μεγάλην μὲν ἐμοὶ
τούτων θέμενοι συγγνωμοσύνην,
μεγάλην δὲ θεοῖς ἀγνωμοσύνην
εἰδότες ἔργων τῶν πρασσομένων,
οἳ φύσαντες καὶ κληζόμενοι
πατέρες τοιαῦτ' ἐφορῶσι πάθη,
τὰ μὲν οὖν μέλλοντ' οὐδεὶς ἐφορᾷ,
τὰ δὲ νῦν ἑστῶτ' οἰκτρὰ μὲν ἡμῖν
αἰσχρὰ δ' ἐκείνοις
χαλεπώτατα δ' οὖν ἀνδρῶν πάντων
τῷ τήνδ' ἄτην ὑπέχοντι.
λείπου μηδὲ σύ, παρθέν', ἀπ' οἴκων
μεγάλους μὲν ἰδοῦσα νέους θανάτους,
πολλὰ δὲ πήματα καὶ καινοπαθῆ,
κοὐδὲν τούτων ὅτι μὴ Ζεύς.

Anknüpfend an die Worte seines Vaters spricht Hyllos zuerst Entschuldigungen für sich und Vorwürfe gegen die Götter aus. Dann bespricht er die gegenwärtige Lage und ihre Wirkung nach verschiedenen Seiten. Zum Schluss fordert er Jole auf zu Hause seine Rückkehr zu erwarten (oder ihn zu begleiten, wenn man die Variante *ἐπ' οἴκων* vorzieht, welche das Scholion zu 1275 bietet: *τινὲς δὲ γράφουσιν ἐπ' οἴκων τουτέστι μηδὲ ὑμεῖς περιλείπεσθε ἐνταῦθα, ἀλλ' ἀκολουθήσατε*) und schiebt die Schuld an dem gegenwärtigen Unglück auf Zeus. Doch können die Verse in dieser Zuteilung unmöglich den Schluss eines Sophokleischen Dramas gebildet haben. Geringer ist ihre Anstössigkeit, wenn man die letzten 4 Zeilen dem Chor gibt. Doch ist die Echtheit des Schlusses auch so noch sehr in Frage gestellt.

Umfang 15, beziehungsweise 4 Verse.

Die Schlüsse des Sophokles zeigen schon äusserlich betrachtet keine so grossen Unterschiede von einander als die des Äschylus. Von den fünf erhaltenen sicher echten Schlüssen des Sophoklos haben vier die gleiche Länge (drei Verse) und einer (Antigone) sechs Verse, während sich bei Äschylus weit grössere Unterschiede gezeigt haben. Dadurch dass Sophokles die trilogische Komposition aufgegeben hat, ist die Ähnlichkeit der Schlüsse unter sich wesentlich gefördert worden. Ein Schluss, der die Katastrophe enthält, wie das im „Prometheus“ des

Äschylus der Fall ist, kann bei Sophokles nicht vorkommen. Darum gleichen sich auch die einzelnen Schlüsse hinsichtlich des Tons, in welchem sie gehalten sind, weit mehr als bei Äschylus. Beachtenswert ist, dass bei Sophokles neben Schlüssen, welche Bemerkungen ad hoc enthalten:

Elektra, [Oedipus rex], Philoctetes, Oedipus Coloneus [Trachiniae]

auch solche vorkommen, bei denen eine Sentenz das Drama abschliesst:

Aias, Antigona [Oedipus rex].

Das letzte Wort hat in den zweifellos echten unter den erhaltenen Sophokleischen Tragödienschlüssen der Chor. (Beim Schluss der Trachinierinnen schwanken die alten Erklärer mit der Zuteilung.)

III. Euripides.

Sentenzschlüsse.

a) Electra.

Chor:

χαίρετε · χαίρειν δ' ὅστις δύναται
καὶ ξυντυχίᾳ μήτινι κάμνει
θνητῶν, εὐδαίμονα πράσσει.

Diese Sentenz hat ganz trivialen Inhalt: Wer sich freuen kann und unter keinem Unglück zu leiden hat, ist glücklich. Sie bezieht sich auf das unmittelbar Vorausgehende.
Umfang: 3 Verse.

b) Hippolytus.

Chor:

κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολίταις
ἦλθεν ἀέλπτως.
πολλῶν δακρύων ἔσται πίτυλος ·
τῶν γὰρ μεγάλων ἀξιοπενθεῖς
φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν.

Der Chor geht von den vorliegenden Ereignissen aus und macht eine unmittelbar daran anknüpfende Bemerkung, die er durch eine Sentenz erhärtet.
Umfang: 5 Verse.

c) Jon.

Chor:

ὦ Διὸς Λητοῦς τ' Ἄπολλον, χαῖρ' ὅτῳ δ' ἐλαύνεται
συμφοραῖς οἶκος, σέβοντα δαίμονας θαρσεῖν χρεών ·

εἰς τέλος γὰρ οἱ μὲν ἐσθλοὶ τυγχάνουσιν ἀξίων,
οἱ κακοὶ δ' ὥσπερ πεφύκασ', οὔποτ' εὖ πράξειαν ἄν.

Der Chor beginnt seine Schlussworte mit einem Gruss an Apollo und spricht dann den Gedanken aus: Man darf im Unglück das Gottvertrauen nicht verlieren, denn jedem widerfährt zuletzt, was er verdient. Beachtenswert ist der sittliche Accent dieser Schlusssentenz.

Umfang: 4 Verse.

Bemerkungen ad hoc.

d) Hecuba.

Chor:

ἴτε πρὸς λιμένας σκηνάς τε, φίλαι,
τῶν δεσποσύνων πειρασόμεναι
μόχθων· στερρὰ γὰρ ἀνάγκη.

Die gefangenen Frauen des Chors ermutigen sich dem ihnen drohenden Los entgegenzugehen, indem sie auf die Notwendigkeit hinweisen.

Umfang: 3 Verse.

e) Troades.

Chor:

ἰὼ τάλαινα πόλις· ὅμως δὲ
πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν.

Anhebend mit einer Anrede an die unglückliche Stadt enthält dieser Schluss eine Aufforderung der gefangenen Troerinnen an ihre Leidensgefährten sich zu den Schiffen der Achäer zu begeben.

Umfang: 2 Verse.

f) Supplices.

Chor:

στείχωμεν, Ἄδρασθ', ὅρκια δῶμεν
τῷδ' ἀνδρὶ πόλει τ'· ἄξια δ' ἡμῖν
προμεμοχθήκασι σέβεσθαι.

Der Schluss besteht in einer Aufforderung des Chors an Adrast fortzugehen um den verlangten Eid zu leisten unter Hervorhebung der Pflicht der Dankbarkeit.

Umfang: 3 Verse.

g) Heraclidae.

Chor:

ταὐτὰ δοκεῖ μοι. στείχετ' ὀπαδοί.

τὰ γὰρ ἐξ ἡμῶν
καθαρᾶς ἔσται βασιλεῦσιν.

Der Chor spricht seine Übereinstimmung mit den Äusserungen der Alkmene aus und fordert die Diener auf fortzugehen um die Hinrichtung an Eurystheus zu vollziehen. Daran schliesst sich eine kurze Rechtfertigung.
Umfang: 3 Verse.

h) Iphigenia Aulidensis.

Chor:

χαίρων, Ἀτρείδη, γῆν ἵκοῦ Φρυγίαν
χαίρων δ' ἐπάνηκε,
κάλλιστά μοι σκῦλ' ἀπὸ Τροίας ἑλών.

Der Chor wünscht Agamemnon sich von ihm verabschiedend Glück zur Fahrt nach Troja und siegreiche Heimkehr.
Umfang: 3 Verse.

i) Hercules.

Chor:

στείχομεν οἰκτροὶ καὶ πολύκλαυτοι,
τὰ μέγιστα φίλων ὀλέσαντες.

Der Chor zieht ab, indem er seiner Trauer über das Schicksal des Herakles Ausdruck gibt. Denn der letzte Vers ist offenbar auf Herakles zu beziehen (1252 wird er *εὐεργέτης βροτοῖσι καὶ μέγας φίλος* genannt!). Man darf nicht übersetzen wie Hartung: „Mit Verlust unserer mächtigsten Freunde", sondern kann, wenn man den Text genau widergeben will, den Gedanken nur folgendermassen ausdrücken: „Nachdem wir, was uns das Liebste war, verloren."
Umfang: 2 Verse.

k) Cyclops.

Chor:

ἡμεῖς δὲ συνναῦταί γε τοῦδ' Ὀδυσσέως
ὄντες τὸ λοιπὸν Βακχίῳ δουλεύσομεν.

Der Chor der Satyrn will mit Odysseus fortfahren um Bacchus weiterhin dienen zu können.
Umfang: 2 Verse.

Schematische Schlüsse.

l) Alcestis.

m) Andromacha.

n) Bacchae.

o) Helena.

Chor:

πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκήτων πόρον εὗρε θεός.
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

Umfang: 5 Verse.

p) Medea.

Chor:

πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,

Die folgenden Verse sind mit dem Schluss von Alkestis Andromache, Bacchen, Helena gleichlautend.

Umfang 5 Verse.

Der Gedanke des in diesen fünf Dramen verwendeten Schemas ist folgender: Vermöge ihrer gewaltigen Macht können die Götter vieles ausführen, wie es ihnen beliebt; so kommt es, dass manches, was die Menschen erwartet hatten, nicht eintritt, während unerwartetes durch die Götter möglich gemacht wird. Das vorliegende Stück ist ein Beleg dafür.

Wenn Euripides in diesem formelhaften Abschluss hervorhebt, dass das Drama einen unerwarteten Verlauf genommen habe, so ist das an sich nicht befremdlich, da wir ja wissen, dass Euripides mit Vorliebe über seine Kunst spricht. Auffällig ist der Inhalt dieser Verse nur deshalb, weil der Dichter selbst die Grundzüge der Sage und ihre Verwendung im folgenden Drama dem Zuschauer meist im Prolog vorhersagt. Darum, meint man, könne der Verlauf des Stückes dem Zuhörer nicht unerwartet sein. Doch ist das *ἀέλπτως* nicht auf dem Gegenstand der Darstellung, den Mythos und besonders den Ausgang des Dramas zu beziehen, sondern auf die Art und Weise, wie der Dichter seine Aufgabe gelöst hat. So ist es sehr gut zu verstehen, warum das *ἀέλπτως* solche Betonung findet. Euripides macht auch sonst sein Massenpublikum häufig auf ein von ihm angewendetes *εὕρημα* aufmerksam. Geradeso weist er mit diesem Ausdruck am Schluss des Stückes darauf hin, dass er überraschende Einzelgestaltungen in das Stück verflochten hat und sich dadurch vor seinen Konkurrenten auszeichnet. Er will den Zuschauern und nicht zuletzt den Preisrichtern das Urteil suggerieren: Da schaut den Euripides, welche Überraschungen er in die alte Geschichte hineingebracht hat.

q) Orestes.

r) Phoenissae.

Chor:

ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν
βίοτον κατέχοις
καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.

Umfang: 3 Verse.

s) Iphigenia Taurica.

Das Drama schliesst mit dem gleichen Schema wie „Orestes“ und „Phönissen“, nur schickt der Chor folgende Verse voraus, welche an das Vorhergehende anknüpfen:

ἴτ' ἐπ' εὐτυχίᾳ τῆς σωζομένης
μοίρας εὐδαίμονες ὄντες.
ἀλλ' ὦ σεμνὴ παρά τ' ἀθανάτοις
καὶ παρὰ θνητοῖς, Παλλὰς Ἀθάνα.
δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις.
μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον
φήμην ἀκοαῖσι δέδεγμαι.

wodurch sich der Umfang des Schlusses von 3 auf 10 Verse erhöht.

Das letztere im „Orestes“, den „Phönissen“ und der „Iphigenia Taurika“ verwendete Schlussschema ist offenbar auch so zu erklären, dass der Dichter das Publikum und die Preisrichter zu einem ihm günstigen Urteil anregen will. Er wendet sich deshalb ohne Rücksicht auf den Inhalt des vorausgehenden Dramas und mit Aufhebung der Illusion an seine Zuhörerschaft.

Man hat an den schematischen Schlüssen des Euripides sowohl im allgemeinen als auch im besondern Anstoss genommen. Doch sind diese Bedenken nicht begründet.

So bemerkt Hartung, Alkestis S. 159 zu den letzten Versen dieses Stückes: „Ob diese Verse überhaupt von Euripides herrühren und nicht vielmehr das Erzeugnis eines Schauspielers sind, zweifle ich. Ein Dichter wie Euripides würde doch wohl etwas Besonderes und Eigentümliches dem Chor in den Mund zu legen gewusst haben. Dieser Universalschwanz passt aber für diese Tragödie so wenig wie für andere.“ Er geht dabei von einer ganz falschen Voraussetzung aus; denn wenn er sagt: „Euripides würde doch wohl etwas Besonderes und Eigentümliches dem Chor in den Mund zu legen gewusst haben“, so nimmt er doch offenbar an, Euripides hätte die schematischen Schlüsse nur dann angewendet, wenn er sich nicht anders zu helfen gewusst hätte, wenn er nicht im stand gewesen wäre, einen an die vorausgehende Szene anknüpfenden Schluss eigens

zu bilden. Die Annahme aber, Euripides hätte die formelhaften Schlüsse nur im Notfall verwenden können, ist unbewiesen und unbeweisbar. Warum soll er nicht sogut wie in anderen Fällen[1]) auch in diesem Punkt mit voller Absicht seine eigene Wege gegangen sein? Jedenfalls lehren uns die durch die Handschriften überlieferten Tatsachen, dass Euripides die Gewohnheit gehabt hat, formelhafte Schlüsse zu verwenden. Die Handschrift aber muss für uns in erster Linie massgebend sein, selbst auf die Gefahr hin, dass wir gelegentlich eine verdorbene Stelle als echt nehmen[2]). Denn wir sind einmal darauf angewiesen, unsere Kenntnis von dem Kunstgebrauch eines Dichters auf das zu gründen, was uns die Überlieferung bietet. Wir dürfen uns deshalb nicht ein Idealbild in Gedanken zurechtmachen, das nur in unserer Vorstellung besteht, mit den Tatsachen aber nicht in Einklang zu bringen ist. Auf folgende Weise werden wir am besten zum Ziel kommen: Wenn wir uns die durch die Ueberlieferung gebotenen Tatsachen vergegenwärtigen und uns fragen, ob dieselben an sich und mit Rücksicht auf das sonstige Verfahren des Dichters möglich sind.

Die schematischen Schlüsse des Euripides unterscheiden sich allerdings insofern von den übrigen, als sie ganz losgetrennt sind von dem vorausgehenden Stück. Wer sie nach Art eines ad hoc gemachten Schlusses erklärt, kommt freilich zu dem Ergebnis dass sie mit dem Drama selbst oft nicht übereinstimmen. So muss ja der Schluss der „Phönissen“ *ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη* u. s. w. als unsinnig erscheinen, wenn man eine Anspielung auf das Stück erblicken will. Daher schreibt z. B. Boeckh (Graecae tragoediae principes in dem Abschnitt über den Schluss der „Phönissen“) über das Schema *ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη* u. s. w.: Versus, qui et ipsi leguntur alibi, in Phoenissis locum non habent . . ., quod Phoenissarum exitus est funestus, ea autem clausula tantum in iis fabulis reperitur, quarum fausta conversio est“ und beruft sich dabei auf ein Scholion zum Schluss des „Orestes“. Die von ihm aufgestellte Behauptung, das Schema *ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη* u. s. w. lasse sich nur bei Stücken, deren Umschlag vom Unglück ins Glück erfolge, als Schluss verwenden, bleibt jedoch unbewiesen; denn wenn zwei Fälle („Orest“ und „Iphigenia Taurika“) für und einer gegen seine Vermutung sprechen, so steht dieselbe auf schwachen Füssen. Das von ihm herangezogene Scholion zu Orest 1691 lautet: *ἡ κατάληξις τῆς τραγῳδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἡ δὲ τῆς κωμῳ-*

---

1) z. B. in den mythologischen Prologen.

2) Dass nämlich mit den schematischen Schlüssen des Euripides tatsächlich Missbrauch getrieben wurde, ist an sich begreiflich und durch das Scholion zu Hippolyt 1466 bestätigt; dasselbe lautet: *τινὲς καὶ τούτους τῷ τέλει προσάπτουσι. [Ἱππόλυτος] ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν βίοτον κατέχοις καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.*

δίας εἰς σπονδὰς καὶ διαλλαγάς. ὅθεν ὁρᾶται τόδε τὸ δρᾶμα κωμικῇ καταλήξει χρησάμενον, διαλλαγαὶ γὰρ πρὸς Μενέλαον καὶ Ὀρέστην. ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ Ἀλκήστιδι ἐκ συμφορῶν εἰς εὐφροσύνην καὶ ἀναβιοτήν. ὁμοίως καὶ ἐν Τυροῖ Σοφοκλέους ἀναγνωρισμὸς κατὰ τὸ τέλος γίνεται, καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τοιαῦτα ἐν τῇ τραγῳδίᾳ εὑρίσκεται. Dieses Scholion beweist für Boeckhs Ansicht garnichts; denn darin steht kein Wort davon, dass das Schema *ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη* u. s. w. nur bei Stücken mit glücklichem Ausgang angewendet werden könne. Es enthält vielmehr eine allgemeine Erörterung über den Unterschied von Trägödie und Komödie, eine Darlegung, die auf einen nichts weniger als geistvollen Verfasser schliessen lässt.

Die Gründe, welche Boeckh für die Annahme beibringt, die Formel *ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη* u. s. w. sei beim Schluss der „Phönissen“ unecht, sind also nicht stichhaltig. Nur soviel steht fest, dass dieses Schema, wenn man es nach Art eines für den speziellen Zusammenhang verfassten Schlusses erklärt, bei den „Phönissen“ widersinnig erscheinen muss. Aber sind wir denn überhaupt gezwungen, die schematischen Schlüsse auf das Vorausgehende zu beziehen? Gibt es nicht eine andere Möglichkeit der Erklärung? Und es gibt eine solche! Den Nagel auf den Kopf trifft der Scholiast, welcher darauf aufmerksam macht, dass der Chor, welcher diese Schlussworte spricht, hier nur Sprachrohr des Dichters ist. (Zu Orest 1691 *ὦ μέγα σεμνή*: *ταῦτα παρὰ τοῦ χοροῦ ἐστι λεγόμενον ὡς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ.*) Denn der Dichter kann doch nach jeder Handlung, welchen Charakter sie auch immer haben mag, eine Bemerkung machen, mit der er sein Werk den Preisrichtern empfiehlt. Euripides ist zwar der einzige Tragiker, von dem wir ein solches Verfahren kennen, aber warum soll er hierin nicht als Neuerer aufgetreten sein? An sich ist diese Gestaltung ganz gut möglich. Wenn Aristophanes[1]) in seinen Komödien Parabasen einschiebt, in denen er sich unter der Maske des Chors direkt an sein Publikum wendet, warum soll Euripides nicht am Schluss den Chor einige Worte sprechen lassen, welche Gedanken des Dichters zum Ausdruck bringen? Jedenfalls müssen wir, wenn wir nicht die gesamte Ueberlieferung über Bord werfen wollen, zugestehen, dass Euripides eine solche Gestaltung angewendet hat, dass er sich in den schematischen Schlüssen ohne Rücksicht auf die vorausgehende Handlung an das Publikum und die Preisrichter wendet.

Durch diese Tatsache sind die gegen die besprochene Art von Schlüssen vorgebrachten Bedenken zurückzuweisen. Zu erwähnen ist noch die Bemerkung von Wecklein zu Medea 1418: „Für den Inhalt der Medea eignet sich weder der dritte noch

1) Aristophanes hat in verschiedener Beziehung (z. B. in der *λέξις*) Berührungspunkte mit Euripides, obwohl er gegen ihn so loszieht.

der vierte Vers" (*καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, τῶν δ'ἀδοκήτων πόρον εὗρε θεός.*) Auch dieser Einwand ist wie andere derartige durch die oben festgestellte Tatsache zu widerlegen, obwohl er auch an sich nicht stichhaltig wäre. Kreon hatte geglaubt, seine Tochter durch die Verbannung der Medea zu retten (*δοκηθέντα*), statt dessen tötet Medea dieselbe und ihre eignen Kinder und entkommt mit göttlicher Hilfe (*ἀδόκητα*).

Rückblick auf die Schlüsse: Vergleichung des von den drei grossen Tragikern im allgemeinen verwendeten Verfahrens.

Überblicken wir die Schlüsse bei den drei grossen Tragikern, so kommen wir zu dem Ergebnis, dass Äschylus bei der Komposition derselben sich nur nach den Erfordernissen der jeweiligen Handlung richtet, während sich bei Sophokles und Euripides immermehr bestimmte Regeln festsetzen. Eine genauere Prüfung im einzelnen führt uns zu folgenden Ergebnissen:

Bei Äschylus ist noch keine Spur von einer Manier zu finden, da wenigstens unter den erhaltenen Schlüssen keiner ist, der sich mit einem andern vergleichen liesse. Dem Inhalt nach schliessen sie sich direkt an die vorliegende Situation an (weshalb sie sich im einzelnen stark von einander unterscheiden).

Bei Sophokles dagegen wird die Bindung des Schlusses mit der vorausgehenden Handlung dadurch eine laxere, dass er Sentenzen zur Beschliessung des Ganzen benützt hat. Die Sentenzschlüsse, welche Sophokles (soviel wir wenigstens auf Grund unseres Materials urteilen können), zuerst angewendet hat, haben zwar keine andere Funktion als Bemerkungen ad hoc und schliessen sich ebenso wie diese an das Vorhergehende an, aber ihre Verbindung mit dem Stück ist doch naturgemäss eine weniger feste, da solche Sätze allgemeinen Inhalts auch nach inhaltlich vollständig verschiedenen Handlungen in unveränderter Form Verwendung finden könnten. So könnte man z. B. den Schluss des „Aias":

ἦ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσι
γνῶναι · πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις
τῶν μελλόντων, ὅ τι πράξει

so ziemlich in allen Stücken, in denen ein bedeutendes Ereignis kurz vor dem Schluss unerwartet eingetreten ist, dazu benützen die Handlung abzuschliessen.

Nachdem so Sophokles den ersten Schritt zu einer weniger straffen Verbindung des Schlusses mit dem Drama gemacht hat, geht Euripides noch weiter, indem er Formeln anwendet, die mit dem vorausgehenden Stück garnichts zu tun haben.

Wir können also, wenn wir die Schlüsse bei den drei grossen Tragikern auf ihren Inhalt untersuchen, eine Entwickelung fest-

stellen, welche dahin geht, dass der Anschluss an das vorausgehende Stück immer weniger fest wird. Mit dieser Erscheinung hängt es zusammen, wenn sich auch darin eine Entwickelung vollzieht, dass sich allmählich immer mehr bestimmte Regeln auch bezüglich der Form der Schlüsse einbürgern.

Bei Äschylus ist, wie oben erwähnt, nichts von einer Manier nachzuweisen.

Bei Sophokles dagegen sehen wir schon die Ansätze dazu: Wenn von den fünf zweifellos echten Schlüssen vier die gleiche Länge haben, so ist das ein Hinweis darauf, dass die Gewohnheit auch verschiedene Schlüsse nach gleichen Regeln zu bauen, sich festzusetzen beginnt.

Dass endlich Euripides in seinen Schlüssen bestimmte Regeln beobachtet, ist schon daraus zu erkennen, dass er in sämtlichen uns erhaltenen Dramen das letzte Wort dem Chor gibt. Dieser Umstand erfordert jedoch eine eingehendere Behandlung und eine Vergleichung mit den beiden andern Tragikern.

Muss der Chor das letzte Wort im Stück haben?

Irrig und doch weit verbreitet ist die Annahme, die griechischen Tragiker hätten immer dem Chor das letzte Wort in Drama gegeben; denn die uns heute durch die Ueberlieferung gebotenen Tatsachen kennzeichnen diese Aufstellung als ein leeres Vorurteil. Von den erhaltenen Dramen schliessen folgende mit Worten einer Person des Stückes:

1. Äschylus
Prometheus
Agamemnon
2. Sophokles
[Trachiniae]
⟨Oedipus rex⟩
3. Euripides

Bei Äschylus werden, wie die obige Übersicht zeigt, von den erhaltenen Tragödien zwei durch Worte einer Person des Stückes geschlossen. Da triftige Gründe, welche die Echtheit dieser beiden Schlüsse in Frage stellen könnten, nicht vorhanden sind, können wir nur feststellen, dass Äschylus eine Regel, nach der jedes Drama mit Worten des Chors schliessen müsste, nicht gekannt hat. Diese Tatsache hängt mit der Stellung zusammen, welche der Chor in den Tragödien des Äschylus überhaupt einnimmt. Es ist möglich, dass er in den dem Schluss des Stückes unmittelbar vorausgehenden Partien in leidenschaftliche Erregung gerät. Unter solchen Umständen ist er jedoch nicht ge-

eignet das Drama zu schliessen, da sonst leicht der Fall eintreten könnte, dass das Stück mit einem Misston endigte. Ein deutliches Beispiel haben wir am „Agamemnon“ des Aschylus. Dort ist der Chor in der letzten Szene in lebhaften Streit mit Ägisth geraten. Hätte der Dichter das Drama mit Worten des Chors beschliessen wollen, so wäre das nur so möglich gewesen, dass er diesen hätte schimpfend von dannen ziehen lassen. Statt dessen legt Äschylus der von der Erregung weniger mitergriffenen Klytämestra einige beruhigende Worte in den Mund und der Chor entfernt sich in stillem Groll. Versöhnlich wird der Schluss freilich dadurch immer noch nicht; das beabsichtigt der Dichter auch gar nicht, da der Streit zwischen Ägisth und dem Chor dazu dient die Verbindung mit dem nächsten Stück der Trilogie herzustellen; aber die Beendigung des Dramas durch einen Misston wird vermieden.

Bei Sophokles schliesst zwar von den erhaltenen sieben Tragödien eine (Trachiniae) mit Worten einer Person des Stückes, doch können wir daraus keinen sicheren Schluss auf das Verfahren des Sophoklos im allgemeinen ziehen, da triftige Gründe gegen die Echtheit des erhaltenen Ausgangs sprechen. Andrerseits müssen wir annehmen, dass im Oedipus rex, welcher der handschriftlichen Ueberlieferung zufolge durch den Chor geschlossen wird, der Dichter einer Person des Stückes (Kreon) das letzte Wort gegeben hat, wie oben dargelegt wurde. Ueberdies liefern die beiden von Roemer (Philologus LXV, 1 S. 90) beigebrachten Scholien den unwiderleglichen Beweis, dass die alten Erklärer die Beendigung eines Dramas durch Worte einer Person des Stückes bei Sophokles nicht auffällig fanden. Das Scholion zu Oedipus rex 1523: *καὶ αὐτάρκως ἔχει τὸ δρᾶμα · τὰ γὰρ ἑξῆς ἀνοίκεια γνωμολογοῦντος Οἰδίποδος* und dasjenige zu Trach. 1275: *χορός · τινὲς Ὕλλος* zeigen, dass die Verfasser dieser Bemerkungen von einer Regel, der zufolge bei Sophokles der Chor das letzte Wort haben müsste, nichts gewusst haben. Bei Euripides dagegen schliessen alle erhaltenen achtzehn Dramen mit Worten des Chors, woraus wir ersehen, dass dieser Dichter die ständige Gewohnheit hatte, den Chor das letzte Wort im Stück sprechen zu lassen.

Wenn wir nun das von den drei Tragikern in diesem Punkt eingehaltene Verfahren überblicken, drängt sich uns die Frage auf, wie es kam, dass sich die Gewohnheit, das Stück durch den Chor schliessen zu lassen, immer mehr einbürgerte, bis sie zur festen Regel wurde. Einen wichtigen Fingerzeig für die Lösung gibt uns die oben erwähnte Tatsache, dass im „Agamemnon“ des Äschylus den Chor seine lebhafte Beteiligung an der unmittelbar vorhergehenden Aktion als ungeeignet erscheinen lassen musste das letzte Wort im Drama zu sprechen. Nun ist aber die Beteiligung des Chors an der Handlung bei den drei Tragikern in konsequentem Rückgang. Bei Sophokles

stehen die Lieder zwar noch im allgemeinen im Zusammenhang mit dem Stück, aber so aktiv wie bei Äschylus ist die Beteiligung nicht mehr. Bei Euripides endlich ist der Anteil des Chors an der eigentlichen Handlung (er ist häufig nur Sprachrohr des Dichters), so gering, dass man sich fragen muss, warum er diese kostspielige Institution, die für die Handlung unnötig und öfters störend war, nicht ganz aufgegeben hat. Zur Herbeiführung des Abschlusses war jedoch der Chor infolge dieses Zurücktretens seiner Bedeutung für die Handlung sehr geeignet. Der Dichter konnte ihm zu diesem Zweck eine neutrale Bemerkung in den Mund legen oder Worte, die dazu bestimmt waren im Zuschauer eine für die Beurteilung des Stückes günstige Stimmung hervorzubringen. Das Letztere ist offenbar die Aufgabe der schematischen Schlüsse, worüber oben gesprochen wurde.

Über die „Idee" eines Stückes.

Dürfen wir in der griechischen Tragödie eine solche suchen?

In Verbindung mit einer Erörterung über die Schlüsse der griechischen Tragödien ist auch ein Problem zu behandeln, dessen Lösung für unsere gesamte Auffassung der griechischen Tragödie überhaupt von wesentlicher Bedeutung ist, nämlich die Frage, ob wir annehmen dürfen, dass der antike Dichter seinem Drama bei der Abfassung eine „Idee" zu Grund gelegt hat, das heisst, einen Gedanken allgemein lehrhaften Inhalts, welchen der Zuschauer als Lehre aus dem Stück entnehmen soll, einen Satz, in dem sich der Inhalt des ganzen Dramas gewissermassen konzentrieren liesse und auf dessen Klarmachung es dem Dichter in erster Linie ankäme. Wenn die Annahme, dass man aus bestimmten Tragödien eine derartige „Idee" herauslesen könne, eine solche Verbreitung gefunden hat, ist dies auf folgende Weise zu erklären: Man machte die Beobachtung, dass die Tragiker die überlieferten Mythen in teilweise veränderter Form auf die Bühne brachten und versuchte aus diesen bei einer Tragödie vorliegenden Veränderungen an der Sage einen gemeinsamen Grund, worin man das für das betreffende Drama Wesentliche erblickte, zu erschliessen. Da sich jedoch die Abstraktion von allem Unwesentlichen heutzutage grosser Beliebtheit erfreut (so wird ja auch dieses Verfahren in manchmal abstossend übertriebener Weise von der modernen bildenden Kunst kultiviert), ist es begreiflich, dass diese Betrachtungsweise bei der Würdigung der klassischen Tragödie Anwendung fand.

Doch hat eine derartige Auffassung auch Widerspruch herausgefordert; so wendet sich schon Lehrs in seinen populären Aufsätzen dagegen. Doch ist hier nicht der Platz einen historischen

Rückblick über diese Frage zu geben. Die ganze Ideensucherei ist, wie neuerdings Wilamowitz (Herakles I² S. 131) treffend bemerkt, deshalb zwecklos, weil man in der Handlung, dem Mythos die Hauptsache zu sehen und in der Dramatisierung des Mythos die Tätigkeit des Dichters zu begreifen hat[1]).

In der Tat ist es verfehlt in griechischen Tragödien nach Ideen in dem angegebenen Sinn zu suchen; denn diejenigen Kritiker, welche in den antiken Kunstwerken so verfahren, verfallen damit in den Fehler, dass sie moderne Anschauungen auf das Altertum übertragen. Die griechische Kunst war nämlich glücklicher Weise noch nicht von einer Verstandespedanterie beherrscht, welche die Fähigkeit zu haben glaubt, mit einem einzigen Gedanken eine Fülle von Geistes- und Gefühlstätigkeit zusammenzufassen. In der bildenden Kunst, welche uns anschaulich vor Augen tritt, werden wir uns über diesen Unterschied zwischen antiker und moderner Auffassung am leichtesten klar werden.

Ein moderner Maler, der etwa die Idee einer Abendstimmung konzipiert hat, sieht sich in der Natur nach einem Modell für die Darstellung um. Er findet vielleicht ein solches im Gebirge, wo die Sonne hinter einem Berg verschwindet und die rauhen Gesteinsmassen scharf abgegrenzt von dem glühroten Abendhimmel erscheinen. Dies wählt er als Sujet seines Bildes. Er malt jedoch nicht diesen Berg als solchen: Die Darstellung enthält weiter nichts als eine unförmige, gleichmässig schwarze Masse, die sich von dem farbenprächtigen Hintergrund wirkungsvoll abhebt. Alle Einzelheiten, die uns in der Natur entgegentreten, bleiben weg und sind der Phantasie des Beschauers überlassen: Dem Künstler kommt es nur auf die Idee und deren Ausdruck im Bilde an.

Ganz das Gegenteil davon ist die antike Kunst. Betrachten wir die Plastik (denn von der Malerei ist uns zu wenig erhalten): Diese stellt Götter, mythologische Helden und Vorgänge, Sieger in Wettkämpfen, Heroen der Tapferkeit und des Geistes und (in hellenistischer Zeit auch) Vorgänge aus dem täglichen Leben dar. Immer aber will der Künstler nur das ausdrücken, was wir vor Augen sehen; es wird keine Verstandesarbeit des Beschauers vorausgesetzt, ohne welche eine Erkenntnis der Idee und damit ein Verständnis des Werkes überhaupt unmöglich wäre. Die bildende Kunst der Griechen wirkte, wie uns die er-

1) Eine ähnliche Auffassung hat Wilhelm Schmid: Philologus 62. Bd. S. 6 schreibt er gelegentlich einer Erörterung über die Sophokleische „Antigone", nachdem er über den im Drama zu Tage tretenden Gegensatz von μεγαλοψυχία und σοφία gesprochen hat: „Des Dichters Zweck aber ist kein anderer als den letzten Akt des Untergangs des Labdakidenhauses darzustellen und zwar mit Umgestaltung der mythologischen Tradition den ruhmvollen Untergang im Kampf für eine edle Sache."

haltenen Werke zeigen, unmittelbar durch die reine Schönheit der Form, durch die Art und Weise, wie der Künstler seine Aufgabe gelöst hat, aber nicht durch einen Gedanken, welchen der Künstler bei der Komposition hatte und den der Beschauer reproduzieren muss, wenn er das Werk verstehen und geniessen will. So wirkte der Phidiasische Zeus (wie wir noch aus der Beschreibung des Pausanias deutlich erkennen) unmittelbar durch die erhabene Schönheit der Ausführung: Jeder Beschauer (nicht etwa bloss der sachkundige, d. h. derjenige, welcher sich selbst in Stimmung zu versetzen vermochte), wurde davon so tief ergriffen, dass er nach den Worten des Pausanias in seinem Leben nie mehr ganz unglücklich werden konnte. Oder wenden wir uns zu der Laokoongruppe im Vatikan. Diese stellt nicht etwa den Kampf der menschlichen Ohnmacht gegen die Gewalt der Natur oder sonst einen geistreichen Gedanken dar, sondern, wie zweifellos feststeht, einen gewissen Priester namens Laokoon, von dem überliefert wird, dass er seine Lanze gegen das hölzerne Pferd schleuderte und von Wasserschlangen getötet wurde.

Wenn ich nun bemerkte, die griechischen Künstler hätten ihren Werken nicht eine Idee zu Grund gelegt, so will ich damit nicht sagen, sie hätten sich durchaus an die Natur gehalten; im Gegenteil: Der Geschmack der Zeit und die Individualität des Künstlers hatte weitesten Spielraum. Aber die Freiheit artete nicht in Ungebundenheit aus, welche sich mit superber Ausserachtlassung aller Einzelheiten der Formgebung damit begnügt hätte das Werk auf einen eindrucksvollen Gedanken zu gründen: Das Ziel des antiken Künstlers war die ästhetische Wirkung und sein Mittel die formale Schönheit. Legte er Gedanken und Gefühle hinein (was erst in den späteren Epochen der griechischen bildenden Kunst vorkommt), so war dies nur von sekundärer Bedeutung und unterstützte die Wirkung der formalen Schönheit, sollte aber nicht diese ersetzen.

Was uns eine Betrachtung der griechischen Skulptur über die Auffassung der Alten von Ziel und Mittel der Kunst lehrt, findet seine Bestätigung durch die Tragödie: Auch der Dichter will ästhetische Wirkung erzielen und zwar durch die Schönheit der Darstellung, die künstlerische Verarbeitung seines Stoffes in *μῦθος, ἦθος, διάνοια* und *λέξις*.

Daneben kann er auch noch andere Zwecke verfolgen, er kann insbesondere belehrend auf sein Publikum einwirken. Nur ist zu betonen, dass die ästhetische Wirkung immer die Hauptrolle spielt, neben der die ethische nur sekundäre Bedeutung hat. Die folgenden Zeilen mögen dazu dienen diesem Gedanken mehr Deutlichkeit zu verleihen.

Es ist eine feststehende Tatsache der Psychologie, dass jeder seine Überzeugung auch bei anderen zur Anerkennung bringen will, weshalb er bei Gelegenheit in geeigneter Weise auf sie einzuwirken sucht. Beispiele finden wir nicht nur in den

blutigen Religionskriegen, wenn wir die Geschichte früherer Jahrhunderte durchblättern, auch unsere Zeit bietet hinreichend Belege dafür. Man braucht nicht einmal das Gebiet der Unterhaltungslektüre zu betreten, wo die Tendenzromane wie Pilze aus dem Boden wachsen; auch in der wissenschaftlichen Literatur, die doch objektiv in vollem Sinne des Wortes sein sollte, spielt die persönliche Anschauung des Verfassers nur zu oft die entscheidende Rolle. Wer sich davon überzeugen will, braucht nur den Beginn der Reformation oder das Urteil über die Pädagogik der Jesuiten bei einen katholischen und einem protestantischen Historiker zu lesen. Wenige Zeilen genügen um den Leser über Standpunkt und Tendenz des Verfassers aufzuklären. Ja sogar in Schulbüchern, die sich doch von wissenschaftlichen Problemen fernhalten und nur die wirklich sicheren Tatsachen bieten sollen, die insbesondere auf das religiöse Gefühl der Schüler verschiedener Konfession Rücksicht nehmen müssen, tritt der Standpunkt des Schreibenden häufig nur zu deutlich hervor. So erinnere ich mich aus meiner Schulzeit, dass mir die widersprechende Darstellung des Gangs nach Canossa in verschiedenen Lehrbüchern über die Unbefangenheit der Verfasser schwer zu denken gab. Wenn wir nun finden, dass schon bei der Darstellung historischer Ereignisse, wo im Interesse der Wahrheit und aus verschiedenen anderen Gründen vollständige Objektivität zu verlangen wäre, die Überzeugung des Verfassers häufig massgebenden Einfluss ausübt, dürfen wir uns doch wahrhaftig nicht wundern, wenn die Dichter, die nicht an feste Tatsachen gebunden sind, ihre Anschauungen in ihren Werken vertreten.

Und die griechischen Tragiker befanden sich noch dazu in einer Lage, welche dafür ganz besonders geeignet war und sie gewissermassen dazu aufforderte: Sie hatten dem Stoff gegenüber eine Freiheit, die wir überhaupt nicht für möglich hielten, wenn uns nicht so augenfällige Belege dafür erhalten wären: Kein Dogma, keine offizielle Festlegung des Sagenschatzes hemmte den Geist des Dichters. Ich verweise hier nur auf Antigone 49 f.:

οἴμοι· φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατρὸς
ὡς νῷν ἀπεχθὴς δυσκλεής τ' ἀπώλετο,

woraus wir sehen, dass derselbe Dichter, welcher im „Ödipus auf Kolonos" seinen Helden so hoch hebt, hier eine ganz andere und damit unvereinbare Gestaltung der Sage im Auge hat, wenn er von einem ruhmlosen Ende desselben spricht.

Die Belege für die Freiheit der griechischen Tragiker gegenüber dem Mythos liessen sich ins ungemessene vermehren. Das offenkundigste (und zugleich abschreckendste) Beispiel ist es jedenfalls, wenn Euripides Elektra, die unvergleichliche Heroinne des Sophokles, diese Gestalt, die an tragischer Grösse

in der Weltliteratur einzig dasteht, in die Sphäre der mittleren Komödie herabgezerrt hat und sie mit einem Bauern leben lässt.

Wir können also mit absoluter Sicherheit feststellen, der Mythos war in der klassischen Zeit noch flüssig; er war unter den Händen der Dichter bildsam wie Wachs.

Es ist deshalb nicht nur auffällig, sondern ganz natürlich und gewissermassen selbstverständlich, dass die Tragiker in ihren Werken für ihre persönliche Überzeugung eintreten. Und in der Tat wirken die drei grossen Tragiker, wie wir aus den erhaltenen Stücken ersehen, belehrend auf ihr Publikum ein.

Klar tritt das belehrende Moment bei Äschylus zu Tage. Der Dichter ist von dem Bestehen einer sittlichen Weltordnung überzeugt und sucht auch seine Zuhörer für seine Anschauung zu gewinnen. Die Lehre, die er ihnen deshalb gibt, ist die, dass Schuld Sühne fordert und umgekehrt, dass scheinbar unverdientes Unglück doch Verschuldung zur Voraussetzung hat, denn die Götter sind gerecht[1]); liegt daher nicht eine persönliche Schuld vor, so wird damit eine Freveltat der Ahnen gesühnt, denn Strafe hat Schuld zur Voraussetzung. Aber trotz der Fortwirkung von Urschuld und Geschlechtsfluch ist jeder in seinem Entschluss frei und für seine Tat verantwortlich[2]). Wo die Ueberzeugung des Dichters mit der populären Meinung nicht vereinbar ist, bekämpft er diese nicht, sondern sucht sie zu veredeln; dies zeigt sich besonders darin, dass er den mythologischen Polytheismus in einen ethischen Monotheismus überzuführen sich bemüht[3]).

Auch die Weltanschauung des Sophokles, wie sie sich in seinen Werken offenbart, ist eine sittliche. Der Dichter steht zwar nicht kritiklos dem Lauf der Dinge gegenüber; so sehen wir im „Ödipus auf Kolonos“[4]), wo er seinen Helden auf Ismenes Bemerkung

νῦν γὰρ θεοί σ' ὀρθοῦσι, πρόσθε δ' ὤλλυσαν

antworten lässt

γέροντα δ' ὀρθοῦν φλαῦρον, ὃς νέος πέσῃ,

dass er auch Zweifel zulässt; aber frivole Zweifel sind in seinen

1) Die Beispiele dafür liessen sich in Menge beibringen. Ich erinnere hier nur an Perser 746 ff. (Wecklein), wo der Dichter die Katastrophe in Griechenland auf eine Überhebung des Königs zurückführt und an Perser 810 ff., wo er das gottlose Treiben der Fremden in Griechenland und die Strafe schildert.

2) Deutlich spricht das der Dichter Agamemnon 1506 ff. aus, als sich Klytämestra mit dem Geschlechtsfluch verteidigt. Auch Perser 744 zeigt die Ansicht des Dichters von der menschlichen Willensfreiheit trotz göttlicher Vorausbestimmung und Orakel (742).

3) z. B. Supplices 600 ff.

4) 394 f.

Werken nicht zu finden. Wenn Ödipus an der genannten Stelle in seinem Glauben an die göttliche Gerechtigkeit schwankend wird, so ist das durch die Verhältnisse, das Unglück des greisen Helden bedingt. Ueberdies zeigt uns der Dichter durch den Gang des Dramas und die wirkliche Erhöhung des Ödipus, dass die früheren Zweifel unbegründet waren.

Auch Euripides lehrt in seinen Dramen; allerdings auf eine ganz andere Weise als seine beiden eben erwähnten Konkurrenten: Dass Euripides in seinen Werken eine abgeschlossene Weltanschauung vertritt, darf man von ihm deshalb nicht erwarten, weil er keine hat. Die Lehren, die er seinem Zuhörer gibt, sind daher auch nicht Manifestationen einer bestimmten sich gleichbleibenden Überzeugung, sondern momentaner Stimmungen und Meinungen, die in äusseren Einflüssen ihren letzten Grund haben. So sind die politischen Lehren[1]), die er in seinen Dramen gibt, durch die Ereignisse des Tages, die philosophischen durch seine persönlichen Studien und die Ansichten der zeitgenössischen Philosophen veranlasst. Die philosophischen Darlegungen des Euripides beschäftigen sich, wie bei dem realistischen Zug, der durch seine Werke geht, ganz natürlich ist, besonders mit Fragen der praktischen Moral; so polemisiert er mit Vorliebe gegen Gebote und Verbote, die konventionell in der menschlichen Gesellschaft zur Anerkennung gekommen sind ohne von der natürlichen Moral veranlasst zu sein. Ähnliche Auseinandersetzungen begegnen uns bei ihm auf Schritt und Tritt. Man hat sogar in neuerer Zeit bei ihm sogenannte Thesendramen angenommen, in denen er die ausgesprochene Tendenz gehabt hätte seine Zuschauer in einem speziellen Fall für seine eigene Ansicht zu gewinnen. So ist die Vermutung ausgesprochen worden, er habe im „Aiolos“ die Berechtigung der Verwandtenehe nachweisen wollen. Doch ist uns von diesem Stück zu wenig erhalten, als dass sich dies beweisen liesse. Ueberdies ist es natürlich, dass Euripides, der auch sonst gern den Gegensatz von *φύσις* und *νόμος* behandelt, nach diesem Stoff gegriffen hat, der ihm Gelegenheit gab, seinen Gedanken nachzuhängen.

Wir sehen also mit voller Klarheit, dass alle drei Tragiker ihren Zuschauern auch Lehren mitgeben. Aber daran müssen wir festhalten, dass die Darstellung des Mythos immer das Ziel der Tragödie ist, neben dem das lehrhafte Element nur sekundäre Bedeutung hat.

Die heute vorliegenden Stücke zeigen uns, dass die grie-

---

1) z. B. in den „Herakliden“ und den „Hiketiden“. Die Bestrebungen des Euripides auf die politischen Anschauungen seiner Zuschauer einzuwirken sind für das Verständnis seiner Dramen häufig von Bedeutung, doch würde ein Eingehen darauf an dieser Stelle zu weit führen.

chischen Tragiker selbst das Verhältnis zwischen der ästhetischen und der moralischen Wirkung des Dramas so aufgefasst haben: Wäre es den Dichtern in erster Linie darauf angekommen in ihren Zuschauern einen bestimmten ethischen Einfluss zu erzielen, so hätten sie unbedingt dafür sorgen müssen, dass die Lehren, die sie geben wollten, auch von allen und in vollem Umfang erfasst und als das Wesentliche des Ganzen erkannt worden wären, widrigenfalls sie in Gefahr gekommen wären ihren Zweck nicht oder doch nicht voll zu erreichen. Denn dass es nicht leicht ist, ohne sichere Führung des Dichters selbst, die Lehren, die man aus einem Drama ziehen kann, zu erschöpfen, zeigt die Tatsache, dass noch nach mehreren tausend Jahren stets neue tiefsinnige Gedanken darin gefunden werden und dass die gelehrten Philologen (selbst nach so langer Zeit) in einem und denselben Stück je nach ihrer individuellen Auffassung verschiedene „Ideen" zu Tage fördern.

Dabei ist der Grad vonBildung, d en man vom attischen Massenpublikum veraussetzen darf, ins Auge zu fassen. Man hat sich zwar entsprechend dem Bestreben in der Antike alles als mustergiltig hinzustellen[1]) konventionell daran gewöhnt den attischen Durchschnittsbürger als Muster der literarischen Bildung und der ästhetischen Feinfühligkeit zu betrachten. Doch ist diese Auffassung, wie Roemer[2]) in seiner Abhandlung „über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums" an der Hand zahlreicher Belegstellen nachweist, ganz irrig (besonders wichtig sind die Worte aus der Poetik des Aristoteles: *καίγαρ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμα*, in denen klar[3]) zum Ausdruck kommt, dass selbst die bekannten Sagen für die breiteren Schichten des Volkes unbekannt waren). Das sicherste Zeugnis haben wir in der Entwicklung der Tragödie selbst: Wenn Euripides in seinen mythologischen Prologen offensichtlich auf die Belehrung der Zuschauer abzielt, wenn die Personen dem Publikum nicht nur vorgestellt, sondern ihre Namen öfters wiederholt werden, wenn Euripides die Zuschauer auf ein von ihm angewendetes *εὕρημα* so deutlich aufmerksam macht (z. B. in der „Medea"), so sieht man daraus mit voller Evidenz, dass er für das Massenpublikum geringen Grad von literarisch-ästhetischer Bildung voraussetzte (offenbar hatte er die Beobachtung gemacht, dass die Vorgänger in der Tragödie die Bildung ihrer Zuhörer überschätzt hatten). Und dieses Massenpublikum, das nicht einmal die mythologischen Namen kannte (sonst wäre es nicht zu erklären, warum Euripides dieselben dreimal und öfter

1) So übersah man die schwerwiegenden Mängel des attischen Gerichtsverfahrens, wenn man „die gepfefferten Reden des Lysias als harmlose Knabenkost interpretierte" (Wilamowitz).

2) Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften I. Cl. XXII Bd. 1. Abt.

3) 1451b 26.

kurz nach einander nennt), soll im stande gewesen sein, aus so feinsinnigen Änderungen des Dichters am Mythos eine „Idee“ herauszufiltrieren, über die sich die modernen Gelehrten nach jahrelangen Studien und vielem Hin- und Herreden nicht einig werden? Dabei ist es ein grosser Unterschied, ob man hinter seinen Büchern sitzt und schwierige Stellen so oft lesen kann, als man nur will, oder im Theater, wo die Handlung unaufhaltsam vorbeirauscht! Es gibt nur eine Möglichkeit: Hätte der Dichter seinem Stück wirklich eine „Idee“ zu Grund legen wollen, so hätte er diese vor seinem Massenpublikum aussprechen müssen. Man könnte dagegen einwenden, die Lehre von Schuld und Sühne, die uns bei Äschylus entgegentritt, sei so klar, dass sie keiner weiteren Erklärung bedurft hätte. Gewiss ist dieser Gedanke einfach, aber der Dichter hätte doch, wenn er es als Ziel der Tragödie betrachtet hätte, dem Publikum diese Wahrheit zu voller Einsicht zu bringen, sich darüber aussprechen müssen um seinen Zweck auch wirklich bei allen Zuhörern zu erreichen. Eine „Idee“ im Sinn der Modernen in diesem Gedanken zu erblicken ist übrigens schon deshalb unmöglich, weil er uns bei Äschylus allenthalben entgegentritt, man sich also nicht den wesentlichen Inhalt eines bestimmten Stückes darin konzentriert denken kann. Gewiss belehrt Äschylus seine Zuhörer; aber das Ziel seiner Muse hat er darin nicht gesucht.) Der geeignete Platz dafür wäre vorzugsweise der Schluss, denn man wird am besten über das docet erst nach der Darstellung der ganzen fabula sprechen. Wir müssten also, wenn die griechischen Tragiker „Ideen“ in ihre Stücke hineingelegt hätten, in den Schlüssen Hinweisungen darauf finden. In den heute vorliegenden Ausgängen ist jedoch nichts davon zu bemerken. Folgende Uebersicht möge zur Orientierung über den Inhalt der erhaltenen Schlüsse dienen. Es schliessen mit

Bemerkung ad hoc

bei Äschylus
die erhaltenen 7 Stücke:

Prometheus, Persae, Supplices, Agamemnon, Choephoroe, Eumenides, [Septem].

bei Sophokles
4 Stücke:

Electra, Oedipus Coloneus, Philoctetes,

[Trachiniae], ‹Oedipus rex›[1]).

---

1) Nach Tilgung der letzten 7 Verse.

bei Euripides
7 Stücke:

Hecuba, Troades, Supplices, Heraclidae, Heracles furens, [Iphigenia Aulidensis], Cyclops.

Sentenz

bei Äschylus

bei Sophocles
2 Stücke:

Aias, [Ödipus rex], Antigona.

bei Euripides
3 Stücke:

Electra, Hippolytus, Jon.

Schema

bei Äschylus

bei Sophocles

bei Euripides
8 Stücke:

a) Alcestis, Andromacha, Bacchae, Helena, Medea
b) Iphigenia Taurica, Orestes, Phoenissae.

Die unter der ersten Rubrik aufgeführten Schlüsse sind von vornherein auszuschalten; denn Worte, die sich nur auf das unmittelbar Vorhergehende beziehen und nur aus einem speziellen Zusammenhang verständlich sind, können unmöglich die Idee eines ganzen Stückes bilden. Es schliessen nun aber bei Äschylus 7 Stücke (den unechten Schluss der Septem mitgerechnet), bei Sophokles 4 (einschliesslich des Ausgangs der „Trachinierinnen“) und bei Euripides 7 (den Schluss der „Iphigenia Aulidensis“ mitgezählt) mit Bemerkungen ad hoc. Es bleiben demnach für Äschylus 0, für Sophokles 3 und für Euripides 11 Stücke.

Doch sind auch die schematischen Schlüsse auszuscheiden; denn diese werden, wie oben bemerkt, durch feste Formeln gebildet, welche mit der Handlung garnichts zu tun haben und deshalb unmöglich die „Idee“ des Stückes enthalten können;

sie sind ja auch so allgemein gehalten, dass man den Grundgedanken keines Dramas darin erblicken kann. Ausserdem wird doch wohl niemand im Ernste die Gleichheit der Idee bei innerlich so verschiedenen Dramen wie „Medea“ und „Alcestis“ nur deshalb behaupten wollen, weil hier die Schlüsse nach dem gleichen Schema gebildet sind.

Von den 8 erhaltenen schematischen Schlüssen ist also bei der vorliegenden Betrachtung abzusehen. Ferner ist der unechte Sentenzschluss des „Oedipus rex“ auszuscheiden. Es bleiben also bei Sophokles 2 und bei Euripides 3 Schlüsse, in denen vielleicht jemand einen Hinweis auf den Grundgedanken des ganzen Dramas vermuten könnte. Wollen wir daher diese fünf Schlüsse näher ins Auge fassen und uns fragen, ob sie den anderen gegenüber eine Besonderheit aufweisen.

Sollen wir annehmen, dass etwa im Schluss des „Aias“ und der „Antigone“ das Leitmotiv ausgesprochen ist, das im Drama selbst wiederholt hervortönt? („Aias“: Tekmessa sieht zu spät ein, dass sie sich über das Vorhaben des Aias getäuscht hat; der Chor gesteht den Edelmut des Odysseus nicht vorausgesehen zu haben. „Antigone“: Die Heldin des Stückes weiss sich nicht zu beherrschen und geht zu Grund; Kreon begeht den gleichen Fehler und wird vom hereinbrechenden Unglück zerschmettert.) Sollen wir vielleicht in dem Schluss des „Jon“ die Idee des Dramas erblicken und annehmen, dass Euripides in dem ganzen Stück das Bestreben hat, die Zuschauer von dem Bestehen einer sittlichen Weltordnung zu überzeugen und mit Vertrauen auf die göttliche Leitung zu erfüllen? Sollen wir in den Sentenzen, die den „Hippolyt“ und die „Elektra“ beschliessen, die Grundgedanken dieser Stücke sehen?

Der Schluss des „Hippolyt“ kann uns einen Anhaltspunkt geben, wie wir die Schlusssentenzen aufzufassen haben: In diesem Drama beginnt der Chor seine Schlussworte mit einer rein ad hoc gemachten Bemerkung und fügt abschliessend eine Sentenz bei. Diese hat weiter keine Bestimmung als die unmittelbar vorausgehenden Worte, an die sie sich direkt anschliesst, zu begründen und zu erhärten. Bei dieser Sentenz können wir also mit voller Bestimmtheit behaupten, dass sie sich nur auf das unmittelbar Vorausgehende, aber nicht auf das ganze Stück bezieht. Ähnlich verhält es sich beim Schluss der „Elektra“ des Euripides. Hier macht der Chor mit dem Wort *χαίρετε* eine an die letzten Ereignisse des Dramas anknüpfende Bemerkung, an die sich die folgende Sentenz unmittelbar anschliesst, was schon äusserlich durch die Wiederholung von *χαίρειν* gekennzeichnet ist.

Es liegt nun nahe zu vermuten, dass, nachdem einmal bei zwei Schlüssen die Beziehung der Sentenz auf das unmittelbar Vorhergehende sicher feststeht, es sich bei den übrigen drei ebenso verhält. Zu einem sicheren Ergebnis kommen wir aller-

dings auf diesem Weg nicht, besonders da es unzulässig ist vom Verfahren des Euripides auf das des Sophokles zu schliessen. Doch zeigt uns eine Betrachtung der einzelnen Sentenzschlüsse und ein näheres Eingehen auf ihren Inhalt, dass sie tatsächlich nicht die „Ideen" der betreffenden Dramen enthalten können.

Fassen wir einmal den Schluss des „Jon" ins Auge:

ὦ Διὸς Λητοῦς τ' Ἄπολλον, χαῖρ' · ὅτῳ δ' ἐλαύνεται
συμφοραῖς οἶκος, σέβοντα δαίμονας θαρσεῖν χρεών.
εἰς τέλος γὰρ οἱ μὲν ἐσθλοὶ τυγχάνουσιν ἀξίων,
οἱ κακοὶ δ', ὥσπερ πεφύκασ', οὔποτ' εὖ πράξειαν ἄν.

Hier beschliesst also eine Sentenz das Stück, welche die von den Göttern geleitete Weltordnung als eine sittliche bezeichnet. An sich wäre es ja möglich, dass ein Dichter seinem Drama die Idee zn Grunde legte, dass die Weltordnung auf sittliche Grundsätze aufgebaut ist. Doch müssen wir uns fragen, ist es möglich, dass Euripides diese Idee verficht? Er würde ja seinen Zuschauern eine Wahrheit lehren, die ihm selbst Lüge erschiene. Denn dass man in frivolen Äusserungen, welche Euripides seinen Personen in den Mund legt, die wirkliche Meinung des Dichters zu erblicken hat, ist daraus zu erkennen, dass er sich mit einer wahren Wonne auf die Gelegenheit stürzt an den Göttern in rücksichtslosester Weise Kritik zu üben, auch wenn es die Handlung nicht fördert oder geradezu stört, sowie daraus, dass er bei solchen Erörterungen, welche gegen die Götter gerichtet sind, mit einem gewissen Wohlgefallen verweilt, indem er mit sophistischer Gewandheit und Rücksichtslosigkeit alle Argumente, welche gegen die Götter sprechen, zu erschöpfen sucht und sich dabei stärkerer Ausdrücke bedient, als es die Situation erforderte. So stellt er ja auch im „Jon" die Unhaltbarkeit der Volksanschauung ins denkbar grellste Licht (z. B. Jon 436—451, 881—922, 1312—1319). Es ist daher verfehlt in den Schlussversen dieses Dramas die „Idee" desselben zu erblicken; denn Euripides hat durchaus nicht das Bestreben seinen Zuhörern eine Überzeugung beizubringen, die seiner eignen Ansicht widerspricht; im Gegenteil, er will sie zum Nachdenken anregen, indem er die innern Widersprüche des Volksglaubens aufdeckt. Wenn er trotzdem am Schluss in die Bahnen der Volksanschauung zurücklenkt, so ist dieser Widerspruch dadurch zu erklären, dass der religiöse Charakter der tragischen Agone und überhaupt das Herkommen eine Leugnung der Volksreligion nicht gestattete. Wissen wir doch aus der Rhetorik[1]) des Aristoteles, dass ein Dichter, der durch seine dramatische Aufführung die Gefühle des Volks verletzt hatte, deshalb vor Gericht gefordert werden konnte. Euripides hatte also allen Grund, die Inkonvenienz am Schluss des „Jon" in

1) 1416a 29 ff.

Kauf zu nehmen. Von diesem Gesichtspunkt ist die Sentenz zu betrachten, welche das Drama beschliesst: Durch das Eingreifen der Göttin Athene wird der Widerspruch mit dem Volksglauben scheinbar beseitigt und unmittelbar daran schliesst sich die Sentenz an. Durch den θεὸς ἀπὸ μηχανῆς wird gewaltsam eine rein äusserliche Übereinstimmung mit dem Volksglauben herbeigeführt [1]). Nur so war es dem Dichter möglich einen der Volksreligion entsprechenden Schluss zu bieten ohne seine vorher gemachten Äusserungen zurückzunehmen. Denn wer wie Euripides an das Dasein der Volksgötter nicht glaubt, muss die von θεός gesprochenen Worte für nichtig ansehen; für ihn gelten nur Vernunftgründe. Die Argumente aber, mit denen Euripides die Volksanschauung als unsinnig erweist, bleiben unwiderlegt. Wenn man die Lehre suchen wollte, die sich das Publikum von diesem Stück mitnehmen soll, würde man finden, dass sie das gerade Gegenteil von dem ist, was Euripides in den letzten Versen ausspricht. Er will das Volk aus seiner stumpfen Kritiklosigkeit aufrütteln, indem er die innern Widersprüche der populären Religionsvorstellungen grell beleuchtet. Wenn er am Schluss des Stückes scheinbar einlenkt, so tut er es unter dem Zwang der Verhältnisse. Von einer in diesem Schluss ausgesprochenen „Idee" kann also keine Rede sein.

Hiermit ist bewiesen, dass die heute vorliegenden Tragödienschlüsse des Euripides keinen Hinweis auf die „Idee" des vorausgehenden Dramas enthalten.

Nun zu Sophokles! Der Schluss des „Aias"

> ἦ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν
> γνῶναι · πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις
> τῶν μελλόντων, ὅ τι πράξει.

kann unmöglich die Idee des Stückes darstellen; denn der Gedanke ist so allgemein, dass er jedem Stück, das eine wichtige Enthüllung unerwartet bringt, untergeschoben werden könnte. Was jedoch die Hauptsache ist: Der Schluss ist viel zu trivial um den Gedankenreichtum des Dramas auch nur annähernd zu erschöpfen (ich erinnere beispielsweise an den herrlichen und vielbewunderten Monolog des Aias), viel zu nichtssagend um die Zuschauer auf eine aus dem Stück zu ziehende Lehre aufmerksam zu machen, er bezieht sich vielmehr nur auf die unmittelbar vorhergehende Szene: Der Chor ist von dem unvorhergesehenen Edelmut des Odysseus überrascht. Statt aber die nackte Tatsache auszusprechen, kleidet er seine Gedanken in eine Sentenz, welche also auch keine andere Bestimmung hat wie eine Bemerkung ad hoc, deren Stelle sie vertritt.

Es bleibt also nur noch ein einziger Schluss übrig, in dem man eventuell die „Idee" des vorausgehenden Stückes ausge-

1) Linskog, Studien zum antiken Drama S. 82 f. spricht davon.

sprochen finden könnte, derjenige der „Antigone“. Man hat nämlich in diesem Schluss den Grundgedanken des ganzen Dramas gesehen und nach dem Vorgang von Schwenk[1]) die Schlussworte auf Antigone bezogen. Doch lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass diese Auffassung irrig ist, dass die Schlussverse nicht auf die Heldin des Stückes, sondern auf Kreon zu beziehen sind. Denn die Worte 1348 f.: *χρὴ δὲ τά γ' ἐς θεοὺς μηδὲν ἀσεπτεῖν* passen doch absolut nicht auf Antigone, da der Dichter wiederholt und eindringlich darauf hinweist, dass das göttliche Recht auf Seiten der Heldin des Stückes steht und dass sie bei ihrem ausgeprägten Pietätsgefühl gar nicht anders handeln konnte ohne das göttliche Recht zu verletzen[2]). Also können sich die Schlussworte des Chors nur auf Kreon beziehen. Und diese Erklärung ist auch die natürlichste und befriedigendste. Gegen dieselbe liesse sich nur das eine vorbringen, dass sie mit der im griechischen Altertum herrschenden Anschauung von der alle Verhältnisse durchdringenden Autorität der *πόλις* nicht harmoniert. Indem nun Kreon, der Vertreter der Staatsgewalt, der sich durch die in seiner Antrittsrede (161 ff.) an den Tag gelegten Grundsätze als eifrigen Patrioten gezeigt hat, frevelnd und deshalb unterliegend dargestellt wird, muss auch die *πόλις*, deren Repräsentant er ist, in Mitleidenschaft gezogen werden. Doch ist dieser Einwand nicht stichhaltig. Denn Sophokles wirkt entsprechend seiner ganzen Weltanschauung bei Gelegenheit moralisch auf sein Publikum ein (wenn er auch nicht das Ziel seiner Tragödie darin erblickt). Indem er nun seinen Zuhörern vor Augen führt, dass die Gesetze der Moral höher zu halten sind als die Verordnungen des Staates, stellt er seiner Begabung das Volk zu belehren ein geradezu glänzendes Zeugnis aus; denn es ist in der Tat häufig ein Fehler der grossen Masse, dass sie es an eignem Urteil fehlen lässt und sich kritiklos den Ansichten ihrer Anführer unterwirft. Dabei hat die Poesie von dieser Art des Belehrenden nur Gewinn, weil der Dichter seine Ansichten nicht mit aufdringlicher Deutlichkeit darlegt (wie dies bei Euripides vorkommt), sondern die heroische *σεμνότης* voll und ganz zu wahren weiss.

Die Bedenken, welche gegen eine Beziehung der Schlussverse auf Kreon geltend gemacht werden könnten, sind also nicht stichhaltig. Zu beachten ist überdies, dass der Ausdruck *γήρᾳ* in Vers 1353 unverständlich wäre, wenn man diese Worte auf Antigone beziehen müsste.

Einzugehen ist bei der Besprechung des Ausgangs der „Antigone“ auf die eigentümliche Ansicht von Gruppe[3]), welcher die Anschauung vertritt, dass nicht nur Antigone, sondern auch

1) Die sieben Tragödien des Sophokles, Frankfurt 1846, S. 147 Anm., S. 150.
2) 74—78, 450—460.
3) Ariadne S. 238 ff.

Kreon unschuldig leidet[1]) und dass die Schlussworte des Dramas überhaupt nicht im Sinn des Dichters gesprochen seien, dass der Zuschauer aus den vorhergehenden Worten Kreons die Ansicht des Dichters herausfühlen müsse.

Die Auffassung Gruppes steht auf schwachen Füssen und ist in den einzelnen Punkten zu widerlegen; so ist darauf hinzuweisen, dass kein Grund vorliegt eine Beschränkung der Willensfreiheit Kreons anzunehmen, da dieser in Vers 1113 f. selbst seine Schuld eingesteht mit den Worten: *δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους ἄριστον ἦ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν.* Wenn Kreon nämlich vorher, z. B. 889 seine Unschuld betont, so ist dieser Widerspruch nur scheinbar, weil man diese Worte, in denen sich Kreon als unschuldig hinstellt, nicht so auffassen darf, als ob die Ansicht des Dichters darin zum Ausdruck käme. Man muss sie vielmehr aus dem Zusammenhang und der Situation erklären; denn es ist eine im Leben oft zu machende Beobachtung, dass, wer ein Unrecht zu tun im Begriff ist, sich so lange vorsagt, er sei im Recht, bis er es zuletzt selbst glaubt; denn sich selbst zu belügen ist nicht schwer. Der Dichter hat hier eine der Natur vorzüglich abgelauschte Gestaltung gewählt und dabei eine äusserst wirksame Kontrastwirkung erreicht. Aber besser als durch Widerlegung im einzelnen ist die Aufstellung Gruppes durch einen Hinweis auf den oben berührten Gesichtspunkt zurückzuweisen, durch eine Erinnerung daran, dass man vom attischeu Massenpublikum keine zu hohe literarisch ästhetische Bildung voraussetzen darf. Gruppe gibt selbst zu, dass der Zuschauer „von offenem Geist und wahrer Empfänglichkeit sein muss.“ Jedoch ist zu bemerken, dass ein Dramatiker, und wenn er die gebildetsten Zuschauer hätte, niemals an sein Publikum eine Forderung stellen dürfte, wie es Gruppe hier annimmt. Denn ein moderner Gelehrter, der das Drama wiederholt gelesen und sich auf eine möglichst geistreich erscheinende Erklärung besonnen hat, kann vielleicht auf den Gedanken Gruppes kommen. Dass man aber von einem Massenpublikum nicht annehmen darf, dass es, während das Stück an ihm vorüber rauscht, eine absonderliche, den vom Dichter im Drama geäusserten Anschauungen widersprechende Erklärung findet und ohne ersichtlichen Grund der natürlichen Auffassung vorzieht, liegt doch auf der Hand, besonders da man von diesem Massenpublikum nur einen ziemlich geringen Grad von Bildung voraussetzen kann. Nachdem es nun Euripides, der ungefähr die gleichen Zuhörer wie Sophokles hatte, für nötig hielt, sein Publikum auf die einfachsten und selbstverständlichsten Dinge noch ausdrücklich hinzuweisen, müssten wir von der dichterischen Befähigung des Sophokles eine andere Vorstellung bekommen, als wir gewöhnlich haben, wenn dieser die Fähigkeit

1) Seite 240.

seiner Zuschauer in solcher Weise verkannt und das Verständnis des ganzen Stückes auf diesen groben Verstoss aufgebaut hätte. Warum aber überhaupt diese sonderbare Erklärung? Man suche doch nicht nach dem Abgelegensten, wenn das Natürliche am besten zum Ziel führt! Vor derartigen Missgriffen wird man bewahrt bleiben, wenn man sich auf den Standpunkt des Dichters stellt, wenn man sich im vorliegenden Fall fragt, was er von seinem Publikum fordern konnte und fordern wollte. Auf diese Weise wird man vor einer übertrieben hohen Auffassung von der griechischen Tragödie und ihrem Publikum behütet bleiben.

Es ist also bei diesem Stück ebenso wie bei allen anderen; wie ich im vorausgehenden gezeigt habe, schliesst sich in allen übrigen Dramen der Schluss an das unmittelbar Vorhergehende an und bezieht sich nur darauf. Ebenso ist es auch hier, denn die Worte des Chors am Schluss beziehen sich nur auf Kreon, wie oben dargelegt wurde. Wir sehen, eine Sentenz am Schluss des Stückes ist auch nicht anders zu beurteilen als eine Bemerkung ad hoc; auch bei Sophokles findet sich kein Schluss, der sich als eine Andeutung der „Idee“ des Stückes deuten liesse.

Dass das Bestreben in den griechischen Tragödien „Ideen“ in modernem Sinn zu suchen nicht berechtigt ist, lehren uns also die heute vorliegenden Dramen. Daneben haben wir jedoch auch noch einen glaubwürdigen Zeugen aus dem Altertum: Aristoteles, an dessen Urteil vorüberzugehen bei dem uns zur Verfügung stehenden Material eine Überhebung wäre. Dieser definiert die Tragödie nicht als die Darstellung einer „Idee“, die Verkörperung einer Lehre oder dergleichen, sondern als die Nachahmung einer Handlung und schenkt dem μῦθος besondere Beachtung. Aristoteles, der bei der Unzahl von Dramen, die ihm vorlagen, das Wesen der griechischen Tragödie besser kannte als die Modernen, hatte triftige Gründe, warum er so verfuhr:

1. Jede richtige Definition muss das Wesentliche des zu bestimmenden Gegenstandes enthalten, das heisst dasjenige, wodurch er sich von anderen ähnlichen unterscheidet. Nun ist es jedoch nicht eine wesentliche Eigentümlichkeit der Tragödie, dass sie lehrhafte Wirkungen ausüben kann[1]): Auch in den anderen Arten der Dichtkunst finden sich Lehren; so vor allem im Epos. Wie sehr diese Seite an Homer geschätzt und überschätzt wurde, sehen wir daraus, dass er sogar als Schulbuch diente und überhaupt als die Quelle der Weisheit galt (andernfalls wäre es nicht zu erklären, warum Plato mit solchem Rigorismus gegen ihn auftritt). Dass auch die Lyrik belehrend wirken kann, ist augenscheinlich; so tragen die Elegiker ein

1) cf. Roemer, Rheinisches Museum N.F. LXIII (1908) S. 335 ff.

stark lehrhaften Charakter (z. B. Solon begeisterte durch seine Poesie die Athener zur Wiedergewinnung von Salamis; Theognis vertritt mit Beziehung auf die Politik den Grundsatz: *ἐσθλῶν μὲν ἀπ' ἐσθλὰ διδάξεει, ἢν δὲ κακοῖσι συμμιγῆς, ἀπολεῖς καὶ τὸν ἐόντα νόον*). Es ist also unzweifelhaft, dass die belehrende Wirkung nicht eine differentia specifica der Tragödie sein kann. Aristoteles, der doch einen so scharfen Blick für das Charakteristische hat, hätte einen direkten Fehler begangen, wenn er die lehrhafte Wirkung in seine Definition der Tragödie aufgenommen hätte.

2. Die Belehrung des Zuschauers kann aber auch nicht den Zweck der Tragödie bilden (Wesen und Zweck eines Dinges sind nach der aristotelischen Philosophie unmittelbar zusammenhängende und häufig vollständig zusammenfallende Begriffe); denn hätten wir in dem Lehrhaften das Ziel der Tragödie zu erblicken, so müssten wir auch den Wert des einzelnen Dramas nach diesem Gesichtspunkt beurteilen, was zu widersinnigen Konsequenzen führen würde. Ein, wenn auch ästhetisch wertloses Conglomerat von Moralsprüchen, die äusserlich zu einer Handlung verbunden wären, wäre dann eine Mustertragödie, was gewiss nicht den tatsächlichen Verhältnissen entspricht. Das Ziel der Tragödie ist vielmehr ein ästhetisches; darauf ist die aristotelische Definition berechnet. Aristoteles bestreitet die moralische Wirkung der Tragödie nicht, er konnte sie nur aus den beiden angeführten Gründen nicht in seine Definition aufnehmen. Sie bildet weder das Wesen noch den Zweck der Tragödie und kann deshalb nur in sekundärer Hinsicht, als Mittel zum Zweck, in Betracht kommen.

Die Autorität des Aristoteles spricht also für die oben dargelegte Auffassung vom Ziel der Tragödie. Nur scheinbar widersprechend ist die Äusserung eines anderen Zeugen aus dem Altertum; ich meine die Worte des Aristophanes Ran. 1019 f.

δεξιότητος καὶ νουθέσιας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώπους ἐν τοῖς πόλεσιν

und Ran. 1054 f.

. . . τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισι
ἔστι διδάσκαλος, ὅστις φράζει, τοῖς ἥβῶσιν δὲ ποιηταί!

Man darf daraus nicht den Schluss ziehen, den man auf den ersten Blick zu ziehen geneigt ist, dass hier nämlich ein Zeugnis von der Ansicht der Alten über das Ziel der Tragödie vorliege; denn bei näherem Zusehen ergibt sich, dass Aristophanes kein unbefangener und deshalb überhaupt kein Zeuge ist[1]). So wenig nämlich, als wir annehmen dürfen, dass er Äschylus als

1) cf. Roemer l. c. S. 362 ff.

den grössten Dramatiker betrachtet hat (denn er hat ihn nur deshalb in seinem ἀγών auftreten lassen, weil er einen diametralen Gegensatz zu Euripides braucht um auf das Publikum mehr Eindruck zu machen. Es hat ihm selbst das Gewissen geschlagen, dass er den Sophokles einfach ausgeschaltet hat und er klagt sich an, indem er sich entschuldigt und zur Motivierung seiner Handlungsweise Sophokles aus Bescheidenheit zurücktreten lässt), ebensowenig dürfen wir glauben, dass es Aristophanes für den Zweck der Tragödie hielt das Publikum zu belehren. Denn die oben zitierten Äusserungen sind nur von seinem Hass gegen Euripides inspiriert und haben die Bestimmung dem Dichter Euripides einen tötlichen Streich zu versetzen. So wenig wir aber das Urteil des Komikers hinsichtlich der dichterischen Fähigkeiten des Euripides unterschreiben und ihn als Tragiker für Null erklären, so wenig können wir seinen Worten über das Ziel des Dramas glauben, welche nur den Zweck haben, sein Urteil beim Publikum zu stützen.

Ein glaubwürdiges Zeugnis aus dem Altertum, das dem auf den heutigen Tatbestand gegründeten Ergebnis widerspräche, liegt also nicht vor.

In direktem Zusammenhang mit der Frage, ob wir im griechischen Drama eine „Idee“ voraussetzen dürfen, stehen noch andere Probleme. Hierher gehört besonders der neuerdings hervorgetretene Versuch bei Euripides sogenannte Thementrilogien zu konstruieren. Ich muss bei dieser Gelegenheit einige Worte über die vermeintlichen mythologischen Trilogien bei Euripides vorausschicken.

Wilamowitz[1]) stellt die Behauptung auf: Non abhorruisse Euripidem a consuetudine Aeschyli, iunxisse, interdum trilogia fabulas historiarum quodam vinculo, ita tamen, ut singulae fabulae absolutae per se stare possent, didascalia anni 415 docet.

Vor allem ist zu bemerken, dass der Satz in dieser Form einen offenkundigen Widerspruch enthält, denn die consuetudo Aeschyli besteht eben darin, dass er Dramen baut, die nicht allein für sich stehen können[2]), da sie durch das Verhältnis von Ursache und Wirkung verbunden sind und zusammen ein ὅλον bilden, worüber oben gesprochen wurde. Die innere Verknüpfung der Stücke durch den ursächlichen Zusammenhang ist ja gerade das Wesentliche an der Trilogie des Äschylus. Fehlt dieses wichtige Moment, so liegt eben überhaupt keine Trilogie im Sinn dieses Dichters vor, sondern eine äusserliche Aneinanderreihung von Einzeltragödien, die dem gleichen Sagenkreis angehören. Betrachten wir uns nun die Didaskalie des Jahres 415, welche nach Wilamowitz eine so wichtige Mitteilung enthält.

---

1) Analecta Euripidea (Berlin 1876) S. 174.
2) Wie z. B. der Schluss des „Prometheus“ zeigt.

Diese Nachricht ist uns durch Älian erhalten und findet sich variae historiae II, 8. Wenn wir von den für uns wertlosen subjektiven Bemerkungen des Schriftstellers absehen, bleibt weiter nichts übrig als die Mitteilung, dass Euripides im Jahr 415 die Tragödien Alexander, Palamedes und Troades sowie das Satyrspiel Sisyphus als Konkurrent des Xenokles mit seinen Stücken Ödipus, Lykaon, Bacchen und Athamas aufgeführt hat, wobei er den zweiten Preis erhielt. Darüber, ob diese dem gleichen Sagenkreis angehörigen Stücke eine Trilogie im genannten Sinn gebildet haben oder nicht, erfahren wir kein Wort. Darauf kommt es aber gerade an. Nachdem also diese Nachricht aus dem Altertum über den springenden Punkt keinen Aufschluss gibt, müssen wir selbst an der Hand des vorliegenden Materials der Frage näher treten.

Glücklicherweise steht uns in diesem Fall wenigstens etwas Sicheres zu Gebot, so dass wir nicht auf blosse Vermutungen angewiesen sind. Ich meine die erhaltene Tragödie „Troades", in der uns doch augenscheinliche Spuren entgegen eten müssten, wenn das Stück mit den beiden anderen Dramen in logischem Zusammenhang gestanden wäre. Die „Troades" müssten sich an das vorher Dargestellte anschliessen und die Folge desselben bilden. Dies geschieht jedoch nicht, wie uns der Eingang des Stückes mit absoluter Klarheit zeigt. Euripides knüpft nicht an das unmittelbar vorher aufgeführte Drama aus dem gleichen Sagenkreis an, sondern holt bis zum letzten Endpunkt, dem Anfang der ganzen Sage aus, als wenn nichts vorhergegangen wäre. Man sieht daraus dass Euripides einer trilogischen Verbindung direkt aus dem Weg gegangen ist; denn wenn, wie bei dem Titel des vorausgehenden Stückes höchst wahrscheinlich ist, vorher der Raub des Palladion dargestellt worden war, so lag doch nichts näher als daran anzuknüpfen und den Untergang Trojas als eine Folge dieses Ereignisses zu bezeichnen. Statt dessen geht der Dichter auf den Mauerbau Trojas zurück, als wenn von dieser Stadt überhaupt noch nicht die Rede gewesen wäre, und führt die Eroberung auf die Erbauung des hölzernen Pferdes zurück, was mit dem Raub des Palladions nicht den geringsten logischen Zusammenhang hat.

Überdies müsste der Schluss der „Troades", wenn wir eine Trilogie nach Art des Äschylus vor uns hätten, auch die vorausgehenden Dramen beschliessen, wofür wir keinen Anhaltspunkt in dem erhaltenen Stück finden. Schon das aber als eine Trilogie zu bezeichnen, wenn drei Tragödien des gleichen Sagenkreises zusammen aufgeführt worden sind, ist höchst oberflächlich, da das Wesen dieser Kompositionsweise mehr erfordert. Alle Versuche bei Euripides mythologische Trilogien zu konstruieren, die sich darauf beschränken Dramen des gleichen Sagenkreises, die möglicherweise gleichzeitig aufgeführt worden

sind [1]), zusammenzustellen sind daher wertlos, solange nicht bewiesen ist, dass sie auch logisch zusammenhingen. Letzteres ist jedoch bisher nicht gelungen; so ist auch der Versuch, den Wilamowitz (Hermes XV, 1880, 483 f.) macht den heute vorliegenden „Hippolyt“ in dieser Richtung auszunützen, als missglückt zu betrachten.

Die im „Hippolyt“ uns begegnende Erwähnung der Schuld der Vorfahren, worin Wilamowitz einen Hinweis auf den trilogischen Zusammenhang dieses Stückes mit Ägeus und Theseus erblicken möchte, beweist für diese Auffassung garnichts (schon deshalb weil die Anspielung für das Publikum zu undeutlich gewesen wäre). Die in Betracht kommenden Bemerkungen sind nämlich aus dramatischen Rücksichten zu erklären.

Phädra erwähnt Hip. 337 und 339 Freveltaten von Verwandten und kommt im Anschluss daran auf ihre eigene Lage zu sprechen (341). Daraus auf eine trilogische Verbindung dieses Stückes mit einem anderen Drama zu schliessen, in dem diese Freveltaten behandelt waren, ist doch zweifellos verfehlt, da Euripides ständig bestrebt ist, seine Dramen möglichst stoffreich zu gestalten und daher bei jeder geeigneten (und ungeeigneten) Gelegenheit über das Stück hinausgreift um den behandelten Stoff durch verwandte Sagen zu ergänzen [2]); so fallen ihm hier mythologische Parallelen ein, die er sofort in den Dialog verflicht.

Wenn ausserdem Hippolytos selbst 1379 ff. von einer Schuld der Ahnen spricht, so dient dies offenbar nur dazu dem Publikum gegenüber zu motivieren, warum der unschuldige Jüngling zu Grunde geht. Um also einen Stein des Anstosses für die Zuschauer zu entfernen benützt Euripides in veränderter Form den alten Gedanken des Äschylus, womit dieser die Leiden der Unschuld begründet. Wenn jemand scheinbar unverdient leidet, so hat dies vielleicht seinen Grund in einem Frevel seiner Vorfahren, für den er büssen muss.

Ebenso ist die Bemerkung Hip. 831—33 zu beurteilen: Der Dichter fügt dort, nachdem er durch den Mund des Theseus das unverdiente Unglück des Königs geschildert hat, diese Verse

---

1) Wenn Euripides Einzeltragödien, die an einem und demselben ἀγών aufgeführt wurden, aus dem gleichen Sagenkreis gewählt hat, so ist das nicht nur nicht auffällig, sondern höchst natürlich, weil eine derartige Darstellung dem Publikum leichter verständlich war. Der Dichter brauchte seine Zuhörer nicht erst in verschiedene Sagenkreise einzuführen. Dies ist ein so wesentlicher Vorteil, dass wir uns wundern müssten, wenn Euripides, der doch sonst einen praktischen Blick hat, ihn nicht benützt hätte.

2) Euripides ist hierin wie in anderen Punkten das Vorbild für die Folgezeit geworden; die hellenistischen Dichter folgen ihm darin und wenden dieses Verfahren unter dem Einfluss der gelehrten Mythenforschung bis zum Überdruss an.

an um sich dem Publikum gegenüber zu rechtfertigen. Euripides wollte also nur begründen, warum Schuld und Unschuld in diesem Drama in gleicher Weise leidet. Eine trilogische Verbindung vorauszusetzen liegt kein Grund vor.

Die Erinnerung an Freveltaten der Vorfahren erfolgt also nur aus dramatischen Gründen, weshalb der Schluss, den Wilamowitz zieht, als falsch zu bezeichnen ist.

Wenn Wilamowitz ferner (Hermes XV S. 483) auch daraus, dass Euripides das Märchenmotiv der drei Wünsche ohne Begründung einführt, den Schluss zieht, dass eine Trilogie vorgelegen haben müsse, so vernachlässigt er hier wieder, dass es Art des Euripides ist ohne besonderen Grund und nur zur Bereicherung des Stückes Sagen einzuflechten. Im übrigen ist die ganze Beweisführung, mit der Wilamowitz seine Vermutung stützen will, schon deshalb nichtig, weil er den „ersten Hippolyt“ mit „Ägeus“ und „Theseus“ verbindet, die Belege dafür aber aus dem heute vorliegenden, dem „zweiten Hippolyt“ entnimmt: Wenn man eine Tragödie ohne wesentliche Änderung[1]) mit beliebigen anderen Stücken aufführen kann, so stand sie eben überhaupt nicht in trilogischem Zusammenhang, ob die Stücke mit denen sie ursprünglich zusammen aufgeführt worden war, dem gleichen Sagenkreis angehörten oder gelegentlich ein Märchenmotiv benützten, das auch in dieser vorkam, ist ohne Belang.

Die Annahme, Euripides habe mythologische Trilogien verfasst, ist also, soweit wir aus dem vorliegenden Material schliessen können, nicht begründet.

---

1) Denn nur in diesem Fall kann Wilamowitz den erhaltenen 2. Hippolyt für seine Hypothese verwerten.

Lebenslauf.

Verfasser vorstehender Abhandlung ist geboren zu Nürnberg am 9. Mai 1885 als Sohn des damaligen Landgerichtsrats Hugo Mayerhoefer und seiner Gattin Johanna, geborene Schmidt. Nachdem sein Vater zum 1. Staatsanwalt am Landgericht Hof befördert worden war, genoss er in einer Privatschule Elementarunterricht und trat im September 1894 in die erste Klasse des dortigen humanistischen Gymnasiums ein. Doch schon im Jahre 1895 erfolgte sein Übertritt an das alte Gymnasium zu Nürnberg, wohin sein Vater als Rat am Oberlandesgericht versetzt worden war. An dieser Anstalt unterzog er sich auch der Einjährigenprüfung und erhielt 1903 das Reifezeugnis. Darauf bezog er die Universität Erlangen, wo er seine ganze Studienzeit verbrachte. 1906 bestand er den ersten, 1907 den zweiten Teil der philologisch-historischen Prüfung. Gegenwärtig hält er sich in München auf, da er sich der Bibliothekslaufbahn zu widmen gedenkt und an der dortigen Hof- und Staatsbibliothek praktiziert.

Seine Konfession ist katholisch, seine Staatsangehörigkeit bayrisch.